Das technische Problem von Ort und Zeit in den Dramen und dramatischen Theorien Otto Ludwigs

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philologisch-historischen Abteilung

der hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Basel

vorgelegt von

Rudolf Linder

aus Basel

Basel / Schweighauserische Buchdruckerei Benno Schwabe & Co. / 1918

Das technische Problem von Ort und Zeit in den Dramen und dramatischen Theorien Otto Ludwigs

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philologisch-historischen Abteilung

der hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Basel

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

vorgelegt von

Rudolf Linder

aus Basel

Basel / Schweighauserische Buchdruckerei Benno Schwabe & Co. / 1918

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der Philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Rudolf Unger.

BASEL, den 4. Juli 1917.

Prof. Dr. M. Niedermann
Dekan.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

VORWORT 5

EINLEITUNG:

Rechtfertigung und Anlage der Untersuchungen 7

1. Abschnitt:

Die technische Behandlung des Ortes 9

2. Abschnitt:

Die technische Behandlung der Zeit 33

3. Abschnitt:

Die theoretischen Studien des Dichters über Ort und Zeit im Drama 74

SCHLUSS:

Ergebnis der Untersuchungen 81

VORWORT.

Im Juli des Jahres 1917 legte der Verfasser eine größere Arbeit über das Thema: „Die dramatische Technik Otto Ludwigs“ im Manuskript abgeschlossen der hohen philosophischen Fakultät der Universität Basel vor. Die Fakultät sprach den Wunsch aus, die ganze Arbeit möchte in Buchform erscheinen. Wegen der schwierigen Verhältnisse, welche die lange Dauer des Krieges namentlich im Verlagsgeschäfte mit sich bringt, muß jedoch zur Veröffentlichung eines größeren Werkes eine hoffentlich nicht mehr zu ferne Friedenszeit abgewartet werden. Einstweilen liegen hier mit Erlaubnis der hohen philosophischen Fakultät als Dissertationsdruck die zu einem geschlossenen Ganzen umgearbeiteten Abschnitte über Ort und Zeit vor.

Basel, im April 1918. *Rudolf Linder.*

EINLEITUNG.

Rechtfertigung und Anlage der Untersuchungen.

Auf dem Gebiete der dramatischen Technik bietet das Verhältnis des im Stoff gegebenen Schauplatzes und des Zeitraumes, auf dem und in dem sich eine Handlung abspielt, zu dem Schauplatz und dem Zeitraum, wie sie im dramatischen Kunstwerk sich darstellen, eines der schwierigsten Probleme. Es ist interessant zu beobachten, wie diese Probleme in der Entwicklungsgeschichte des Dramas in Theorie und Praxis im Laufe der Zeit und bei den verschiedenen Völkern auf mannigfache Weise gelöst worden sind. — Die Art und Weise, in der Otto Ludwig seine dramatischen Handlungen in Ort und Zeit einfügt, soll im folgenden näher untersucht werden. Gerade bei dem genannten Dichter scheint eine derartige Untersuchung besonders lohnend, da einmal seine Schaffensperiode mit einem wichtigen Wendepunkt in der Geschichte des Dramas, mit dem Übergang vom Drama der Romantik zum Drama der Moderne, d. h. vom mehr idealistischen zum mehr realistischen Kunstwerk zusammenfällt, dann aber auch, weil sich Ludwig, dieser seiner Zwischenstellung wohl bewußt, wie kaum ein zweiter Dichter, sowohl in theoretischen Betrachtungen, als auch zugleich in praktischen Versuchen die Umgestaltung des gegebenen Rohstoffes zum Kunstwerk, d. h. mit anderen Worten, die rein technische Seite in seinem Schaffen, zum besonderen Studium machte. —

Der vorliegenden Arbeit liegt folgender Plan zu Grunde:

In einem ersten Abschnitt soll in rein objektiver Weise, der chronologischen Anordnung der Dichtungen folgend, gezeigt werden, wie in den vollendeten, bis jetzt im Druck erschienenen Dramen Ludwigs der Ort der Handlungen sich repräsentiert, was der Dichter durch Regieangaben oder im Text zur spezielleren Ausgestaltung der einzelnen Schauplätze tut, auch soll nachgewiesen werden, was dann wiederum das gesamte Milieu zum Stimmungsgehalt der Geschehnisse der einzelnen Szenen beiträgt.

In einem zweiten Abschnitt soll in denselben Dramen, nach der gleichen Reihenfolge, wiederum rein objektiv, die Art und Weise, in der Ludwig die Zeit behandelt, in der die dramatischen Handlungen sich entwickeln, dargestellt werden. Dabei sollen auch alle diejenigen Naturerscheinungen, welche mit der Folge der Jahreszeiten, mit dem Wechsel von Tag und Nacht, der Flucht der Stunden im Zusammenhang stehen und die Art und Weise, wie sie zur Erzielung bestimmter Effekte im Kunstwerk Verwendung finden, zur Sprache kommen. Auch vom Tempo der Handlung wird in diesem Abschnitt die Rede sein müssen.

In einem dritten Abschnitt gilt es zu fragen, wie stellt sich der Dichter in seiner Theorie zu den in seiner Praxis eben untersuchten Problemen? Wir werden, um ein Gesamtbild seiner Ansicht zu gewinnen, die hier und dort in seinen Studien verstreut sich findenden Notizen über die betreffenden Probleme zu einem einheitlichen Ganzen geordnet zusammenstellen.

Im Schlußabschnitt soll das Ergebnis unserer Studien kritisch betrachtet werden, d. h. es soll gezeigt werden, in wie weit sich eine Entwicklungslinie des technischen Könnens in bezug auf die Behandlung von Ort und Zeit in Ludwigs Dramen festlegen läßt, ferner soll gezeigt werden, wie sich bei Ludwig, in bezug auf die Behandlung von Ort und Zeit, das Verhältnis von theoretisch Gefordertem zum praktisch Geschaffenen gestaltet.

Den Untersuchungen in den praktisch ausgeführten Werken des Dichters sind folgende sieben Dramen zu Grunde gelegt: Das Lustspiel, „Hanns Frei“ aus den Jahren 1842 und 1843, die Tragödien „Die Pfarrrose“, „Die Rechte des Herzens“, „Die Waldburg“, alle aus dem Jahre 1845, das Schauspiel „Das Fräulein von Scuderi, aus dem Jahre 1848, die Tragödie „Der Erbförster“ aus dem Jahre 1849, endlich die Tragödie „Die Makkabäer“ aus dem Jahre 1852.

Fragmentarische Stücke oder nur in einem vorläufigen Entwurf abgeschlossene Dramen wurden bei diesen Untersuchungen nicht berücksichtigt, da sie das Gesamtbild von Ludwigs technischem Können in seiner allmählichen Entwicklung weder beeinflussen, noch auch der einmal fest umrissenen Form von Ludwigs Meistertechnik ein verändertes Gepräge geben. Für den die Theorie

betreffenden dritten Abschnitt kommen vor allem in Betracht die Shakespearestudien, aber auch andere theoretische Untersuchungen, wie sie namentlich in den Jahren 1860—65 entstanden sind, ferner Briefe aus den Jahren 1845—62 und endlich die Gespräche mit dem Schauspieler Joseph Lewinsky aus den Jahren 1862—64.

Als Quellen für meine Untersuchungen wurden lediglich die Bände 3, 5 und 6 der bis jetzt vollständigsten Ausgabe von Otto Ludwigs Werken, herausgegeben zu Leipzig im Jahre 1891 von Adolf Stern und Erich Schmidt benützt. Den Untersuchungen über das Drama „Die Waldburg", welches in der Ausgabe von Stern und Schmidt noch nicht abgedruckt ist, wurde die neue, zur Zeit noch im Erscheinen begriffene, von Paul Merker und vielen Mitarbeitern besorgte Ausgabe zu Grunde gelegt. Aus den theoretischen Studien wird zitiert, indem der Band mit römischen, die Seitenzahl mit arabischen Ziffern bezeichnet wird, bei den ausgeführten Dramen zeigt dagegen die römische Ziffer den Akt und die arabische die Szene an.

Die technische Behandlung des Ortes.

Der Ort, wo sich das Lustspiel „Hanns Frei" zuträgt, ist während der ganzen Dauer der Handlung Nürnberg. Nicht nur der Ort, sogar der genauere Schauplatz, die Szene, bleibt vom ersten bis zum letzten Akt dieselbe. Obwohl die Handlung eigentlich aus drei genau parallel verlaufenden Teilen besteht, gelang es dem Dichter einen Schauplatz ausfindig zu machen, auf dem sich die ganze dreiteilige Handlung abspielen kann, ohne daß dies mit unwahrscheinlichem Auf- und Abtreten der handelnden Personen verbunden wäre. Der technische Handgriff Ludwigs besteht darin, daß er die Bühne in zwei genau gleich große Hälften einteilt, und nun eine Szene in dieser, und kurz darauf eine andere in jener Hälfte, und endlich wieder manche in beiden Hälften zugleich spielen läßt. Nach der Beschreibung der Szenerie, welche sich unter dem Personenverzeichnis findet, hat man sich den Schauplatz im einzelnen wie folgt zu denken: Nach hinten ist das Bühnebild abgeschlossen durch die Hinterfassaden zweier nebeneinander liegender Häuser. Vor diesen Hausfassaden liegen die dazugehörenden Gärten. Diese

müssen ähnlich angeordnet sein, wenigstens ist in beiden links, bzw. rechts im Vordergrund der Bühne eine Laube angelegt, die nach dem Zuschauerraum geöffnet ist. Aus diesen Lauben führen Türen in die nicht mehr sichtbaren Teile der Gärten, die man sich an öffentliche Straßen stoßend denken muß. In den drei ersten Aufzügen sind die beiden Gärten durch eine Hecke voneinander geschieden. Dieser Naturhag beginnt im Hintergrund an der Scheidewand der Häuser, läuft von dort durch die ganze Breite der Bühne bis zum Proszenium, wo er in einer Verbindungstür zwischen den beiden Gärten endet. Diese Verbindungstür liegt somit den zuvor erwähnten Lauben gegenüber. Über den Türflügeln, im nach oben abschließenden Torbogen, ist eine Sonnenuhr aus Brettern angebracht. Im einzelnen mag an diesen Vorschriften manches geändert werden können, wodurch die steife, etwas unnatürlich wirkende Starrheit der Symmetrie gemildert würde; das Wesentliche, die Einteilung der Bühne in zwei durch eine Hecke geschiedene Flächen, muß jedoch stets bleiben, denn dadurch wird auf natürliche Weise der Parallelismus der Handlung ohne Dekorationswechsel ermöglicht, worauf ein großer Teil der komischen Wirkung des Lustspiels beruht. Die Akteinschnitte hängen in diesem Drama nicht mit dem Problem des Ortes, sondern lediglich mit dem der Zeit zusammen, was wir im folgenden Abschnitt noch des näheren sehen werden. Mit dieser einmaligen eingehenden Beschreibung des Schauplatzes kann es der Dichter bewenden lassen. Was sich etwa noch an Bemerkungen in bezug auf die Dekoration findet, betrifft Einzelheiten, die sich im Verlaufe der Handlung ändern und wird jeweilen in wenig Worten abgetan. Zu Beginn des dritten Aktes findet sich die Bemerkung „die Türe ist verschlossen", und zu Beginn des vierten lesen wir: „Die Scheidung der beiden Gärten ist hinweggenommen". Das für einen komischen Moment der Handlung so wichtige Detail in der Dekoration, nämlich, daß die erwähnte Sonnenuhr schon morsch und alt ist, erfahren wir aus dem Text der Dichtung selbst. Albrecht schaut in der dritten Szene des dritten Aktes nach, ob sich in der besagten Sonnenuhr vielleicht ein Brett finde, das sich an einem Nagel drehen lasse, damit er unbemerkt durch die entstandene Ritze in den Nachbarsgarten spähen könne; bei dieser Gelegen-

heit beschreibt er ausführlich den traurigen Zustand der Uhr in folgenden Worten: „Hier ist ein kleines Brett, das spreng' / Ich hier von diesem Nagel los. / Nur langsam, langsam, denn sonst stoß' / Ich um das ganze Würmernest; / Der ganze Kram da hält nicht fest; / Sonst fällt der ganze morsche Plunder / Mit großem Lärm und Staub herunter." — Durch den Ort bestimmt wäre auch das äußere Kostüm, jedoch in den Regieangaben findet sich nirgends eine Erwähnung desselben, und aus dem Text läßt sich auch nichts besonders Charakteristisches auf die Bekleidung schließen.

In der „Pfarrrose" sind die Probleme des Ortes schon nicht mehr so einfach wie im „Hanns Frei". Der Schauplatz wechselt nach jedem Akt, der vierte Akt spielt sogar nacheinander auf zwei Schauplätzen. Spieler und Gegenspieler entstammen nicht demselben Milieu, sie müssen daher zunächst einzeln nacheinander in der Umgebung, der sie entstammen, charakterisiert werden. Die entscheidenden Zusammenstöße der beiden Gruppen in der ersten Hälfte des dritten und im fünften Akt finden sodann auf einem neutralen Schauplatz statt. — Im ersten Akt wird die Umgebung Rosens in „der Wohnstube bei Pastors" vorgeführt. Die Dekorationsangabe zu Beginn des Aktes scheint zunächst ziemlich ausführlich gehalten. Jedoch bei näherem Hinsehen ergibt sich, daß nur solche Details erwähnt sind, welche zum Reden oder Handeln der dramatischen Personen in einer direkten Beziehung stehen. Als Wichtigstes werden zunächst die beiden Zugänge zum Schauplatz, die beiden Türen, eine im Fond und eine rechts, erwähnt. Dann wird ein Klavier genannt, welches jedoch nur dazu da ist, einen Epheustock an einen Spannrahmen gezogen, ferner Papier und Tintenzeug zu tragen. Auf das schöne Wachstum des Epheus spielt Sabine in ihren Worten zu Beginn des fünften Auftrittes an, Papier und Tintenzeug wird in der zehnten Szene von Rose gebraucht. Ein Requisit, das ebenfalls eine Rolle spielt, ist die Kommode mit mehreren Fächern, denn in ihr bewahrt Rose die für die Handlung so wichtige, mit Blut geschriebene Liebesverschreibung des Junkers auf. Es wird ferner eine Schwarzwälderuhr mit Gehäuse erwähnt, da Anspielungen auf die Zeit im Verlauf der Handlung dieses Aktes sehr wichtig sind. Endlich sind noch Kleidungsstücke an der einen Wand und Tabakspfeifen, an

die Kommode gelehnt, vorgeschrieben; die Pastorentochter braucht diese Gegenstände, wenn sie sich gegen den Schluß des Aktes (I, 12) in mutwilliger Weise in ihren Vater verkleidet. Im Verlauf des Aktes werden diese Details nur noch durch einen Tisch ergänzt, den die Pastorin in der achten Szene für den Nachmittagskaffee zurechtzumachen hat. Man sieht, Ludwig beschränkt sich darauf, nur die für die Handlung direkt notwendigen Requisiten vorzuschreiben; was sonst noch dazu gehört, ein pfarrherrliches Milieu glaubhaft auf der Bühne zu reproduzieren, überläßt er dem Spielleiter und dem Inspizienten, welche das Stück einzurichten haben, oder dem Leser, der es sich in seiner Phantasie ergänzen kann. — Die Dekorationsangabe zum zweiten Akt ist sehr lakonisch, sie besagt nur: „Ein Zimmer auf dem Schlosse Falkenstein". Irgend ein spezielleres Requisit wird zur Handlung nicht gebraucht, also hält es der Dichter nicht für nötig, dieses Zimmer näher zu beschreiben. Ganz wenig Details werden im Verlauf des Aktes noch nachgeholt. So steht Wüstenfels in der ersten Szene an einem Fenster, von dem aus man einen Ausblick auf die Gegend hat. In der zweiten Szene wird ein Tisch erwähnt, den der Verwalter Undank zu einer Zecherei herrichtet. Aus der dritten Szene erfahren wir, daß zur Einrichtung auch ein sehr bequemer Stuhl gehört, von dem Wüstenfels behauptet, in ihm hätte Napoleon seinen Ruhm verschlafen. Wie aus dem fünften Auftritt hervorgeht, muß auch irgendwo ein Kasten stehen, der Pistolen enthält. — Der dritte Akt spielt im Park, dessen Anlage in den für die Handlung wichtigen Details kurz skizziert ist. Von diesem Schauplatz war schon in den vorausgehenden Akten hin und wieder die Rede, die genauere Einrichtung desselben muß nur noch kurz angegeben werden, was der Dichter in folgenden zwei Sätzen tut: „Im Vordergrund links eine Laube mit zwei Eingängen, einen nach vorn, einen dem grünen Pavillon gegenüber, der rechts ist. Über Büschen und Bäumen weiter hinten links das Schloß auf einer bewaldeten Höhe, rechts die Kirche". — Im vierten Akt werden nun die Folgen aufgezeigt, die aus dem dramatischen Höhepunkt der Handlung resultieren. Da der Zusammenstoß des Spielers mit dem Gegenspieler die vollständige Trennung der beiden Parteien nach sich zieht, muß der vierte Akt auf zwei verschiedenen Schauplätzen

spielen; denn einmal interessiert es uns zu wissen, was nun im Schlosse vor sich geht, dann aber auch, wie es jetzt im Hause des Pastors aussieht. Der Dekorationswechsel nach der zehnten Szene ist in diesem Falle vollständig begründet; der erste Teil des Aktes spielt wieder in einem Zimmer auf Schloß Falkenstein. Der Dichter muß diesmal auf die Dekoration näher eingehen, da verschiedene wichtige Umstände der Handlung in ihr begründet sind. Er schreibt eine große Flügeltür in der Mitte vor, durch die man, wenn sie geöffnet ist, in reich erleuchtete Gemächer sieht, in denen sich geputzte Gäste befinden und Bediente ab- und zugehen; auch Musik soll aus diesem Saal herübertönen. Diese Umstände erfüllen einen mehrfachen Zweck. Einmal steht das festliche Treiben im Hintergrund in packendem Gegensatz zu den Vorgängen auf der Bühne, dann wird die Spannung durch sie hergestellt, indem der Zuschauer, auch wenn Falkenstein selbst nicht auf der Szene ist, die Gefahr seiner Verlobung mit der Gräfin Diemar in unmittelbare Nähe gerückt sieht. Ferner finden sich die Angaben: „Eine Seitentür. Ein Sekretär. Vorn ein Tisch.“ Durch die Tür tritt im folgenden Rosa auf und ab, an dem Sekretär schreibt Falkenstein den Zettel, in welchem er Wüstenfels Vollmacht zu jeglichem Handeln erteilt, auch findet sich in ihm die Rolle Geldes, mit der Roses Verzicht erkauft werden soll; auf dem Tisch soll das Geld ausbezahlt werden. Man sieht, auch hier sind nur Dinge und Umstände erwähnt, die mit der Handlung direkt in Beziehung stehen. Das Vorhandensein des Fensters, durch welches Wüstenfels und Falkenstein in der siebten und achten Szene der Rose nachsehen, wird erst an der betreffenden Stelle nachgeholt. — Der zweite Teil des Aktes spielt auf dem Kirchhof, vor dem Pfarrhaus, nicht in diesem selbst, da Rose nach dem, was geschehen ist, nicht mehr die Schwelle der elterlichen Wohnung überschreiten kann. Dann aber dient der schauerliche Schauplatz auch zur Verstärkung der Stimmung des schon an und für sich grauenerregenden Geschehens. Zur Anlage der Szenerie werden nur die für die Handlung notwendigsten Anhaltspunkte gegeben. Auch hier, wie schon bei der letzten Szeneriebeschreibung, nur in einzelnen Worten, nicht einmal in ganzen Sätzen. Die Angaben sagen, daß im Hintergrund die Kirche und über der Kirche etwas links auf der Höhe das

Schloß sichtbar erscheinen müsse, rechts vorn soll sich das Pfarrhaus befinden. Als einziges Requisit wird ein großer Leichenstein im Vordergrund erwähnt, auf dem dann Rose einen Brief schreibt. Das Fenster, durch welches die ausgestoßene Tochter mit Sabine und später mit ihrer Mutter unterhandelt, wird erst, wenn es gebraucht wird, genannt (IV, 12). Während Rose in der vierzehnten Szene ihren Brief schreibt, soll nach einer Regieangabe zur Kontrastwirkung vom Schloß her zuerst ein Adagio, dann ein beliebter Tanz ertönen. Ebenso werden die Vorgänge am Schluß des Aktes von mannigfachen äußern Stimmungsmitteln begleitet, Tanzmusik und Kanonenschläge sollen ertönen, und das Schloß muß in bengalischer Beleuchtung erscheinen. — Der letzte Akt, der die Katastrophe bringt, in welche sowohl Spieler als Gegenspieler mit hineingerissen werden, spielt wieder an einem dritten Ort, am Ende des Dorfes vor Werners Häuschen, das durch ein Firmenschild mit der Aufschrift „Apotheke" sogleich als seine Wohnung gekennzeichnet ist. Eine Rasenbank und ein Tisch davor sind vorgeschrieben; an ihm nimmt der von Krankheit und Sorge geschwächte Pastor Platz. Die Fensterladen der Wohnung sollen geschlossen sein, was die frühe Morgenstunde charakterisiert. Im Hintergrund erblickt man rechts näher das Schloß und ferner die Kirche, woraus sogleich ersichtlich ist, daß wir uns noch in derselben Ortschaft befinden. — Das Kostüm ist nur in zwei kurzen Regieangaben für Falkenstein berücksichtigt, da es für ihn zur Charakteristik dient. Im ersten Akt, zwölfte Szene, lautet die Angabe: „Er ist in Jagdkleidung, hat einen jungen Hasen über der Jagdtasche hängen", und im siebten Auftritt des fünften Aktes heißt es: „Er ist in Jagduniform mit Jagdmesser wie gestern." Der Hase, wie auch das Messer, werden im Detail der Handlung an der betreffenden Stelle gebraucht.

In den „Rechten des Herzens" wechselt der Schauplatz ebenfalls mit jedem Akt, zudem findet innerhalb des dritten Aufzuges ein Dekorationswechsel statt. Die Schauplätze, auf denen sich die einzelnen Geschehnisse abspielen, ändern sich wohl, jedoch der Ort der Handlung bleibt derselbe, d. h. Schloß und Park eines mediatisierten deutschen Fürsten am Rhein, wie dies aus einer Angabe unter dem Personenverzeichnis hervorgeht. — Ziemlich aus-

führlich ist die Szenerie des ersten Aktes beschrieben. Der Schauplatz ist an einer abgelegenen, einsamen Stelle des Parkes. „Über einen Bach führt malerisch eine Knüppelbrücke; nahe daran, unter einer riesigen Linde ein Steintisch und eine Moosbank." Diese Einzelheiten sind hier so genau angegeben, da im Text des vierten Aktes wieder auf diese Stelle angespielt wird (IV, 6). Der Fürst bestellt Paul Lubinski an die Brücke im Park zum Duell, und IV, 8 befiehlt Paul seinem Diener: „In zwei Stunden geh mit einem Spaten in den Park an die schöne düstre Stelle bei der Brücke" — und hernach erklärt er: „Dort an der Brücke wirst du meinen Leichnam liegend finden; weißt du die hohe Linde dort? Unter ihr saßen wir, wie ich sie zum ersten Mal sah." Des weitern besagt die Dekorationsangabe zum ersten Akt, daß im Hintergrund einige Bogenfenster der Schloßkapelle über dichtem Taxusgesträuch sichtbar sein sollen. Der vierte Akt spielt sodann im Grabgewölbe unter dieser Kapelle. Im dritten Akt wird zweimal die Gegend vor der Kapelle im Text erwähnt. In Pauls Brief an Eugenie (III, 3) steht: „Ich wohne unter den Toten; im Grabgewölbe unter der Kapelle. Unter den dichten Sträuchern drum herum fand ich eine Lücke in der Mauer." Und der Kastellan sagt (III, 8): „Ich entsann mich, daß die Mauern des Grabgewölbes nach außen zu so verfallen sind, daß man, wenn man durch die dicken Büsche drum herum hindurchgedrungen ist, hineinsehen, wohl auch hinabsteigen kann in das Gewölbe." Es ist technisch ein glücklicher Gedanke, den so wichtigen Platz, auf welchen in diesen beiden Stellen des dritten Aktes angespielt wird, schon im Hintergrund der Szenerie des ersten Aktes sichtbar werden zu lassen, wodurch diese beiden Stellen sich im Zuschauer leichter mit einer bestimmten Idee verbinden. — Der zweite Akt spielt in einem Zimmer der Prinzessin. Nur das für die Handlung unbedingt notwendige Detail wird erwähnt. Es findet sich folgende Angabe: „Zu beiden Seiten Türen". Wie aus dem Verlauf der Handlung ersichtlich, stellt die Türe links die Verbindung mit den übrigen Räumen des Schlosses dar, während die rechts zum Schlafgemach der Prinzessin führt. Ferner lesen wir die Vorschrift: „Hinten gotische Fenster, vor denen wilder Wein und Rosenbüsche". Diese Umstände sind wichtig, da Paul durch eines der Fenster die Flucht ergreifen muß, was der

Fürst hernach an dem zerknickten Gebüsch bemerkt. In der dritten Szene dieses Aktes wird im Text noch ein weiteres Requisit genannt, indem es nämlich heißt: „Geben Sie den Flacon dort her", es handelt sich um ein Riechfläschchen, mit Hülfe dessen die ohnmächtige Eugenie wieder zur Besinnung gebracht werden soll. Es zeigt dies, daß Ludwig sich die Dekoration über seine Angaben hinaus ergänzt denkt, denn das Fläschchen muß doch in oder auf einem Möbel aufbewahrt werden. Von der Innenausstattung des Zimmers wird sozusagen nichts angegeben. Der Stuhl, auf den sich die erschöpfte Baronesse in der sechsten Szene wirft, wird im gegebenen Augenblick genannt. Der Fürst erwähnt in der letzten Szene ebenfalls einen Stuhl, den Paul offenbar dazu gebraucht hat, um aus dem Fenster zu steigen. — Der Schauplatz des dritten Aktes ist wiederum im Park, jedoch an einer andern Stelle als im ersten Akt. Die Handlung spielt vor den Fenstern der Gemächer, in denen die Geschehnisse des zweiten Aktes lokalisiert waren. Auf der einen Seite ist die Fassade der Schloßkapelle hinter dichten Taxusgebüschen sichtbar. Ferner wird in der Regieangabe wiederholt, was wir schon aus einer Dekorationsangabe zum zweiten Akt wissen, nämlich, daß die Fenster des Schlosses von wildem Wein und andern Schlinggewächsen umwachsen sind. Die Stelle des Parkes selbst besteht in einem ungepflegten Rasenplatz, der von hohen, blühenden Linden überschattet wird. Auch hier dienen die Einzelheiten der Regieangabe einem bestimmten Zweck in der Handlung. So betritt Eugenie die Szene, um von den Lindenblüten für ihre Kranken zu pflücken. Die Reden des Kastellans in der achten Szene bestätigen die Dekorationsangaben, indem danach die Gemächer der Prinzessin nicht allzuweit von der Kapelle entfernt sein können. Er sagt: „Aber ich fand den ganzen Flügel abgeschlossen, den die Prinzessin bewohnt. Meine Angst wuchs. Ich hätte mich vor die Türe der Kapelle gestellt und mit meinen letzten Kräften jedermann den Eintritt gewehrt. Aber der Korridor, der zu der Kapelle führt, war mit abgeschlossen." Nach der fünften Szene erfolgt ein Dekorationswechsel. — Wir befinden uns im Vorzimmer des Fürsten. Die Szenenangabe erwähnt die beiden notwendigen Türen, eine nach dem Kabinett des Fürsten, die andere nach dem Korridor. Ferner findet sich die Bemerkung:

„Unter einem Spiegel hängen zwei Pistolen.“ Es sind dieselben, die der Fürst am Schluß des Aktes zu sich steckt. Es hat etwas sehr Unwahrscheinliches, daß der Fürst in seinem Vorzimmer geladene Pistolen aufgehängt hat, durch sie wird ein rein äußerlicher theatralischer Effekt erzielt. Der Dekorationswechsel wird lediglich um das Forschreiten der Zeit zu markieren geboten, denn sonst könnten die Szenen des zweiten Teiles ebensogut auf dem Schauplatz des vorangehenden spielen. — Wie der Vorhang über der Szene des vierten Aktes aufgeht, befinden wir uns im Grabgewölbe unter der Schloßkapelle. „Links führt eine Treppe zu der Tür in die Kapelle; rechts die Lücke in der Mauer und die Büsche ringsum sichtbar.“ Diese Angaben werden noch ergänzt, indem bald darauf von den übereinandergeschichteten Särgen die Rede ist. — Ganz kurz ist die Dekorationsvorschrift zum letzten Akt, indem sie einfach lautet: „Zimmer der Prinzessin. Durch die offene Balkontür hinten sieht man den Sternenhimmel.“ In diesem einen Zusatz findet sich zugleich mit der Zeitangabe der für die Handlung allein wichtige Umstand der Dekoration. Über dem erwähnten Balkon klettert Paul in der siebten Szene zu Eugenie ins Zimmer. Wie aus den Reden der Prinzessin mit ihrer Zofe hervorgeht, handelt es sich um das Schlafgemach der Eugenie. Als Ergänzung zur Dekorationsangabe werden noch in der zweiten Szene im Text ein Kästchen und in einer Regieangabe ein Tisch genannt. Ebenso spielt ein Giftfläschchen eine Rolle. Ein goldener Ring und ein Becher werden in der fünften Szene, der erstere im Text, der andere in verschiedenen Regieangaben angeführt. Am Schluß der siebten Szene ist ein mit einem roten Teppich belegtes Sofa erwähnt. Diesen Teppich deckt Eugenie über sich und ihren Geliebten, wie sie sich zur ewigen Ruhe niederlegen. Auch ein Stuhl, auf dem der erschöpfte Fürst zusammenbricht, wird in der Schlußszene noch angeführt. — Der romantischen Handlung dieses Dramas entsprechen genau ihre romantischen Schauplätze: einsame Orte im Park, Schloßgemächer oder gar ein Grabgewölbe. Regieangaben, die Requisiten und Dekorationsdetails betreffen, sind auch in diesem Stück auf das Nötigste beschränkt. — Angaben, die das Kostüm betreffen, finden sich sozusagen gar keine. Wir wissen nur aus einer Bemerkung der Baronesse in der zweiten

Szene des ersten Aktes, daß sie und Eugenie zwischen dem ersten und zweiten Akt sich umkleiden. In der sechsten Szene des dritten Aktes heißt es vom Fürsten, er sei im Reisekleid, und eben daselbst verlangt er vom Kammerdiener sein Hauskleid. In der dritten Szene des vierten Aufzuges sagt Eugenie zu Paul: „Ich kleide mich nur schnell" — (nämlich zur Flucht); und endlich in einer Regiebemerkung in der dritten Szene des letzten Aktes wird die Reisekleidung der Eugenie genannt. Weitere Angaben fehlen, selbst für die Polen und Prinz Hermann, einen Malteser-Ritter, sind keine Kostümdetails vorgeschrieben.

Absolut nebensächlich ist das Problem des Ortes im nächsten Drama „der Waldburg", behandelt. Angaben, die Dekoration betreffend, finden sich nur sehr spärlich. Unter dem Personenverzeichnis lesen wir die Notiz: „Das Stück spielt auf Waldburg, dem alten Stammhause der Grafen von Waldburg". In ein paar Worten wird zu Beginn des ersten Aktes kurz die Situation skizziert, wobei wir wie zufällig auch eine präzise Ortsangabe erhalten. Die betreffende Bemerkung lautet: „Einige Arbeiter reinigen den Ahnensaal auf Schloß Waldburg." Also im Ahnensaal befinden wir uns, aber wie dieser angelegt sein soll, darüber erfahren wir nichts. Aus dem Text selbst ist auch nicht viel mehr über die Dekoration zu erfahren, als einige wenige Fingerzeige. Der Kastellan sagt gleich zu Beginn des Dramas zu den Arbeitern: „Nehmt mir die Tapeten in acht! Sie sind mürbe. Sie sind noch von Graf Wolfen her — der barmherzige Gott sei seiner hochgräflichen Seele gnädig. Amen." In der zweiten Szene, wie die Ankunft des Grafen gemeldet wird, herrscht der Kastellan ebenfalls die Arbeiter an: „Na macht nur geschwind die Fenster wieder hinein." Durch die Bemerkung: „Es klingelt", in der fünften Szene, ist indirekt eine Glocke genannt. Im sechsten Auftritt wird in einer Regiebemerkung nur ganz beiläufig auch eine Tür erwähnt, indem es heißt: „Heinrich geleitet sie aus der Türe." In der folgenden Szene besagt eine Regiebemerkung: „Er (der Kastellan) geht nach einem Pfeiler, öffnet da eine verborgene Türe und bringt ein Stück Zeug heraus mit Borten besetzt." Auch Stein und Stahl, Schwamm und Schwefel zum Feueranmachen befinden sich nach des Kastellans Worten in jenem Kästchen. In diesen Angaben erfahren wir also nur, daß

„mürbe Tapeten", „Fenster", „eine Glocke", „eine Tür", „ein Schränkchen in einem Pfeiler" zur Dekoration gehören, jedoch wo und wie diese Dinge angebracht sind, davon sagt der Dichter nichts, es zu wissen ist für die Handlung auch nicht von Wichtigkeit. — Die Szenenangabe zum zweiten Akt lautet: „Ein Zimmer auf Waldburg", weiter nichts. Die Bemerkung genügt gerade, um daraus zu schließen, daß ein Dekorationswechsel stattgefunden hat, und daß wir uns im zweiten Akt in einem intimeren Raum als im ersten befinden. Was jedoch im Interesse der Handlung nicht unbedingt der Fall zu sein braucht. Aus dem Verlauf der Handlung geht dann hervor, daß sich im Zimmer ein Tisch und ein paar Stühle befinden, da die Gräfin mit einer Stickerei beschäftigt ist, und auch Angaben wie: „Sie steht auf, ihn zu begrüßen", oder „Sie lädt ihn ein sich zu setzen" u. dgl. m. sich finden. Aus der Anmerkung: „Sie öffnet die Türe, durch welche Klara abgegangen", ersehen wir, daß mehrere Türen in das Gemach führen. Somit ist auch in diesem Akt von der Dekoration nur das genannt, was unmittelbar zur Handlung in einer gewissen Beziehung steht. — In den folgenden Akten fehlen zu Beginn der ersten Szenen jegliche bestimmteren Ortsangaben; wo man sich befindet, muß demnach aus Reden und Handeln der dramatischen Personen erschlossen werden. Wir werden annehmen können, daß sämtliche Akte wieder im Ahnensaal spielen. Im dritten Aufzug hat der alte Graf mit seinem Sohn eine Unterredung von größter Wichtigkeit. Die Zukunft seines Geschlechtes steht in Frage. Um der Angelegenheit auch äußerlich das Gewicht zu geben, das ihr zukommt, mag sie in den Ahnensaal verlegt worden sein, der auch für beide Parteien einen neutralen Raum darstellt. Außer der Bemerkung: „Klingelt" in der zweiten Szene, und dem Fenster, durch welches Klara und Heinrich am Schluß des Aktes den Sonnenuntergang betrachten, finden sich keine Anspielungen auf die Dekoration. — Der vierte Akt spielt sicher im Ahnensaal, denn in der ersten Szene schließt der Kastellan, wie im ersten Aufzug, das Schränkchen auf, welches die geheimnisvolle Decke enthält. Auch hier sind wieder nur einige Sitzgelegenheiten erwähnt; es findet sich in der dritten Szene die Bemerkung: „Setzt sich mit Hülfe der beiden." In der sechsten Szene heißt es einmal: „Sie führt ihn mit sanfter Ge-

walt nach einem Sofa; er sinkt davor nieder, die zusammengepreßten Hände vor sich auf dem Polster. Gräfin setzt sich neben ihn und liebkost ihn.“ Erst hier, wo es gebraucht wird, erfahren wir von dem Vorhandensein eines Sofas. — Der letzte Akt spielt ebenfalls im Ahnensaal, denn wieder wird in der siebten Szene das Schränkchen mit der Decke erwähnt. In der Wahnsinnsszene der Klara (V, 2) werden wiederum verschiedene Stühle genannt, auch auf die Fenster wird an verschiedenen Orten angespielt. Zum ersten Mal erfahren wir in diesem Akt, daß sich der Ahnensaal in einem Turmgebäude befindet, welches durch eine eiserne Tür von den übrigen Wohnräumen getrennt ist. Der Kastellan sagt zu dem Vermummten in der vierten Szene: „Ihr könnt plündern, nur in das Turmgebäude kommt mir nicht.“ Ferner findet sich in seinem letzten Selbstgespräch die Stelle: „Und nun, damit niemand hier herein kann, eh' das Feuer die Leichen verzehrt hat — (Schließt die Türe ab) die eiserne Türe zu!“ Wir sahen somit, daß sich im ganzen Drama nur zwei Dekorationen befinden, die notwendigsten Details jedoch in allen Akten zusammengesucht werden müssen. — Die Angaben über das Kostüm sind auch in diesem Drama sehr spärlich, immerhin findet sich ein Weniges über die Toilette der Gräfin Warrach. Im fünften Auftritt des ersten Aktes bemerkt die Gräfin zu Heinrich: „Sind Sie blind? Sehen Sie nichts? Nicht, daß ich eine Jägerin geworden bin? Sie haben das Schmeicheln in diesen Felsen völlig verlernt, sonst müßten Sie finden, daß Diana nicht wert ist, meine Kammerjungfer zu sein . . .“ Daraus ist zu schließen, daß sie sich im Jagdkostüm befindet. Der Ausspruch ist nicht etwa nur bildlich zu fassen, insofern als sie ja auf der Jagd nach Heinrich ist, denn in der ersten Szene des fünften Aufzuges besagt eine Regieangabe: „Die Gräfin als Amazone gekleidet.“ Wie sie zu ihrer Kammerjungfer bemerkt, will sie neben dem Reisewagen herreiten. Zu Beginn der dritten Szene des vierten Aktes lautet eine Angabe: „Die Gräfin zur Reise gekleidet.“ Dieser Umstand hat jedoch hier für die Handlung keine Bedeutung, da die Gräfin ja erst zu Beginn des nächsten Aktes abreist. In der ersten Szene des ersten Aktes bemerkt der Kastellan zu Ernst: „Willst du nicht deine Reisekleider abtun?“ Bei der Ankunft Ernsts sind die Reisekleider angedeutet, bei An-

kunft der gräflichen Gesellschaft fehlen jedoch dergleichen Vermerke, woraus die Inkonsequenz Ludwigs in solchen Angaben ersichtlich ist. In der Wahnsinnszene der Klara (V, 2) wird bemerkt, Klara sei im Nachtkleide und V, 5 heißt es: „Heinrich kommt mit einer Jagdflinte", es ist dieselbe, die er am Schluß im allgemeinen Tumult verliert, und die unglücklicherweise in seines Vaters Hände kommt. Daraus, daß Heinrich und Ernst in der siebten Szene des letzten Aktes miteinander fechten, ergibt sich, daß sie Schlagwaffen tragen. —

Wir kommen zum Schauspiel: „Das Fräulein von Scuderi". Wie wir wissen, ist die Handlung dieses Dramas eigentlich eine zweifache: ein Schauspiel „Fräulein von Scuderi" und eine Tragödie „Meister René Cardillac". Der Unterschied der Stände dieser beiden Hauptpersonen bedingt schon verschiedene Schauplätze; auch wenn wir die Handlung als eine einheitliche betrachten könnten, so gehörten doch Spieler und Gegenspieler so verschiedenen Kreisen an, daß zum mindesten zwei verschiedene Schauplätze berechtigt wären. Die Handlung entwickelt sich auch demnach teils in der Wohnung der Scuderi, teils in der Werkstätte Cardillacs, der aufklärende Höhepunkt im fünften Akt endlich an einem dritten Ort, nämlich beim König. Unter dem Personenverzeichnis findet sich die Bemerkung: „Das Stück spielt in Paris". Insoweit ist die Einheit des Ortes für sämtliche Akte gewahrt. — Der Schauplatz des ersten Aufzuges nun ist bei der Scuderi. Die Dekorationsangabe schreibt vor: „Einfaches Zimmer. Ein Bücherschrank, Schreibtisch mit Papieren, nicht ängstlich geordnet. Eine Tür im Fond und eine Seitentür." Wir treffen hier zum erstenmal auf Angaben, welche nicht nur unbedingt für die Handlung notwendig sind. Auf den Bücherschrank, den Schreibtisch mit den Papieren, welche nicht ängstlich geordnet sind, wird nirgends im Verlauf der Handlung Beziehung genommen, jedoch dienen diese Gegenstände zur Charakteristik des Fräuleins als Schriftstellerin. Von den beiden Türen führt die eine nach dem Korridor und die andere nach dem Schlafgemach des Fräuleins, in diesem Akt wird jedoch nur die erste benützt. Das Kästchen mit dem kostbaren Schmuck und dem seltsamen Brief, welches ein so wichtiges Requisit dieser Szene bildet, wird erst da es gebraucht wird erwähnt

und zwar zuerst in den Worten der Martinière, indem sie sagt: „Dies Kästchen ist's, das gestern / Der schauerliche Zuspruch hat gebracht. /" (I, 2). Weitere Details der Dekoration sind nicht genannt. — Ganz knapp ist die Dekoration des zweiten Aktes angegeben, indem die betreffende Bemerkung einfach lautet: „Cardillacs Werkstatt". Was an Details wichtig in bezug auf die Handlung ist, muß im Verlauf der Szenen ergänzt werden. So ist aus demselben ersichtlich, daß der Raum zwei verschiedene, nicht nahe beinanderstehende Arbeitsplätze, einen für den Meister, den andern für den Gesellen, enthalten muß. Ebenso ist zu ergänzen, daß nur eine sichtbare Tür in den Raum führt; eine Zwischenbemerkung besagt im neunten Auftritt: „Indem er die Tür abschließt". Daß es scheinbar nur eine Tür gibt, ist für die Handlung wichtig. Der für den Verlauf des Geschehens so wichtige Umstand, daß sich im Zimmer eine geheime Wandtür befindet, wird erst in dem Augenblick, da Cardillac sich seinem Gesellen Olivier offenbart, erwähnt; an der betreffenden Stelle (II, 9) sagt eine Regiebemerkung: „Er öffnet eine geheime Wandtür". In der Szene mit Lejean heißt es in einer Regieangabe: „Er kommt mit einem Hammer auf ihn zu" (II, 3). Fünf Edelsteine, die im Text erwähnt sind, bringt Meister Martin in der fünften Szene mit. — Nach dem zehnten Auftritt des zweiten Aktes findet ein Dekorationswechsel statt. — In der elften Szene befinden wir uns wieder bei Fräulein von Scuderi. Die Dekorationsangabe lautet: „Beim Fräulein von Scuderi. Eine Tür im Fond und eine Seitentür." Die Erwähnung der Türen macht es jedoch nicht notwendig, daß diese Szenen in einem andern Zimmer als diejenigen des ersten Aktes spielen. Da der Umstand, daß zwei Türen in den Raum führen, eben erst hier gebraucht wird, gibt ihn der Dichter erst jetzt an. Im sechzehnten Auftritt wird auch ein Fenster erwähnt, von dem aus die Martinière dem fliehenden Olivier nachsieht. — Der dritte Akt spielt ganz in Cardillacs Werkstatt. Ergänzende Dekorationsangaben finden sich sozusagen keine. Aus zwei Stellen im Text geht nur hervor, daß die Werkstatt sich nicht im Erdgeschoß des Hauses befindet, es ist dies wichtig wegen des Ausblickes aus dem Fenster. In der zweiten Szene sagt der Goldschmied dem Grafen Miossens, er hätte Lust ihn die Treppe hinabzuwerfen, und in der

zehnten Szene erklärt die alte Caton dem Polizeileutnant: „Hier ist die Tür, / Hier in der Stube war der wilde Zank. / Ich wohne gleich darunter.“ Als Requisit kommt in den Szenen acht und zehn ein Dolch in Betracht, der im Text selbst erwähnt ist. — Der vierte Akt spielt wieder in der Wohnung der Scuderi. Unter dieser Angabe steht noch in Klammern bemerkt: „Wie früher“. Zu Beginn der ersten Szene wird die Situation kurz angegeben, woraus hervorgeht, daß in der Dekoration ein Ruhebett zu ergänzen ist, auf welches Madelon gelagert wurde. Im neunten Auftritt sagt Degrais zum Fräulen: „ein Glockenzug / Ruft mich, wenn Ihr mich braucht. /“ wonach also ein derartiges Requisit ebenfalls zu ergänzen wäre. — Nach der Dekorationsangabe zu Beginn des fünften Aufzuges befinden wir uns „wieder bei der Scuderi, wie im vorigen“. Was in der Dekoration zu ergänzen ist, besagt die Situationsangabe zu Beginn der ersten Szene, sie lautet: „Das Fräulein liegt in einem Sessel krank, die Füße in Decken gehüllt, auf einem Taburet; diese umschlingend, sitzt schlafend Madelon. Serons sitzt neben dem Fräulein auf einem Stuhl. Die Martinière bei einer weiblichen Arbeit, von der weg sie immer nach dem Fräulein sieht.“ — Vom dritten Auftritt an bis zum Schluß des Dramas ist die Szene „in den Gemächern der Marquise Maintenon.“ Von der Dekoration wird weiter nichts erwähnt als „eine Mitteltür. Zwei Seitentüren vorn.“ Dies ist der einzige Umstand in der Dekoration, der für die Handlung in Betracht kommt; ein paar Stühle sind, wenn sie gebraucht werden, erwähnt. Die Mitteltüre führt nach dem Korridor, die beiden Seitentüren in andere Gemächer, die der König zu benützen pflegt, denn in der sechsten Szene kommt er aus der Tür rechts, es ist anzunehmen, aus seinem Arbeitszimmer, und am Schluß der Szene geht er nach links ab, es kann angenommen werden, um die Marquise aufzusuchen. Die Dekorationsangaben beschränken sich somit auch in diesem Drama auf das zur Handlung allernotwendigste Detail. — Trotzdem das Kostüm in diesem Drama ein historisch genaues sein muß, finden sich im ganzen Stück nur wenige unwesentliche Angaben, die sich damit befassen. In der vierten Szene des zweiten Aktes verlangt Cardillac sein Hauskleid. In der neunten Szene des dritten Aktes wird bemerkt, Madelon sei im Nachtkleid; diese Angabe steht etwas im Wider-

spruch dazu, daß man sie eben aus ihrem Zimmer rufen hörte, sie müsse sich erst ankleiden, immerhin ist die Zeit zu einer vollständigen Toilette zu kurz. Aus der zwölften Szene des vierten Aktes geht hervor, daß Olivier ungefesselt vor das Fräulein von Scuderi gebracht wurde, da Degrais aus der Tür sprechend befiehlt: „Legt ihm / Die Ketten wieder an". Der Umstand, daß Miossens in der kritischen Nacht unter dem Kleid einen Panzer getragen hat, wird dreimal erwähnt (I, 1, III, 8, IV, 14); jedoch spielt der Augenblick, in dem Miossens diesen Panzer trägt, nicht auf der Szene. In der fünfzehnten Szene des vierten Aktes macht sich das Fräulein mit Hülfe der Martinière auf der Bühne selbst für den Besuch beim König zurecht. Außer Cardillacs Schmuck wird jedoch kein Detail ihrer Toilette erwähnt. —

Wir gehen über zur Behandlung des Ortes in Ludwigs Meisterwerken. In keinem seiner Dramen sind Spiel und Gegenspiel so scharf auseinandergehalten, wie im „Erbförster". Dieser Umstand macht sich auch deutlich in der Behandlung des Ortes dieses Dramas geltend. Der Dichter gibt unter dem Personenverzeichnis, als für das ganze Trauerspiel geltend, folgende Angabe, den Schauplatz der Handlung betreffend: „Das Stück spielt abwechselnd im Jägerhaus von Düsterwalde und in Steins Schloß zu Waldenrode, einmal im dritten Aufzug in der Grenzschenke und im heimlichen Grunde." Man beachte, wie schon in diesen Namen die Stimmung der Orte zum Ausdruck kommt. Wir haben also einen Schauplatz des Spieles, einen des Gegenspieles, und endlich einen neutralen, auf dem das für den Ausgang der Handlung entscheidende Zusammenprallen von Spiel und Gegenspiel stattfindet. — Die Geschehnisse des ersten Aktes gehen demnach im Jägerhaus von Düsterwalde vor sich. Da die Handlung verhältnismäßig viel Dekorationsdetails nötig hat, ist das Bühnenbild zu Beginn des Aufzuges ziemlich genau beschrieben. Die betreffende Angabe lautet: „Im Hintergrunde des Zimmers eine Flügeltür und ein Schrank, zu beiden Seiten gewöhnliche Türen. Rechts ein Fenster; links im Hintergrund der Ofen; weiter vorn eine Schwarzwälderuhr; dann ein Riegel, an dem mehrere Flinten, darunter zwei doppelläufige, Jagdtaschen und dergleichen Gerät hängen, und ein Bücherbord, auf dem Bibel und Gesang-

bücher liegen.“ Eine so ausführliche Dekorationsagabe fanden wir bis jetzt noch in keinem Drama Ludwigs. Bei näherem Zusehen enthält jedoch auch sie nur Requisiten, die zu der Handlung irgend einmal während des dramatischen Verlaufs in irgend einer Beziehung stehen. Die Flügeltür führt ins Freie, die eine Seitentür nach der Kammer der Marie, wie später aus dem Schluß des fünften Auftrittes im vierten Akt zuerst ersichtlich wird; die andere in ein beliebiges Gemach in der Wohnung des Försters. Der Schrank enthält das Geschirr, mit welchem die Tafel zum Verlobungsschmaus gedeckt wird. Das Fenster ist namentlich in den beiden letzten Akten von Wichtigkeit, in den Szenen, wo die Försterin sehnsüchtig die Heimkehr ihres Gatten und ihrer Kinder erwartet. Jedoch auch sonst wird hie und da eine Stellung am Fenster beschrieben. In dem Ofen wird, wie wir in der sechsten Szene des zweiten Aktes sehen, das Essen für Weiler warmgestellt, und in der vierten Szene des letzten Aktes erhält auch der Förster seine Suppe aus dem Ofen, wo sie für ihn bereit gestellt ist. Die Schwarzwälderuhr ist ebenfalls, namentlich in den Szenen, da die Försterin so lange warten muß, von Bedeutung. In der vierten Szene des vierten Aktes wird einmal direkt auf sie angespielt in den Worten der Försterin, der es schwer fällt, daß sie dies Haus verlassen soll. Sie sagt da zu Marie: „Und die alte Schwarzwälderuhr dort — so ging sie schon, wie ich noch eine Braut war, und nun bist du schon eine gewesen.“ Der Riegel mit dem Jagdgerät charakterisiert einmal das Jägerzimmer, dann ist sein Vorhandensein aber auch für die Handlung von Wichtigkeit, sowohl Andres als der Förster nehmen, wenn sie ausgehen, ihr Schießzeug von dort. Auch Weiler findet in der sechsten Szene des vierten Aktes am Fehlen der Flinte des Andres an diesem Ort seine entsetzliche Vermutung bestätigt. Auch daß zwei Flinten als doppelläufig bezeichnet werden, ist nicht nebensächlich. Mit dem ersten Schuß aus der einen Flinte tötet der Lindenschmied den Buchjäger (III, 6), den zweiten sendet er dem ihn verfolgenden Robert entgegen (III, 7). Mit dem ersten Schuß aus der zweiten Flinte tötet zwischen dem vierten und fünften Akt der Förster seine Tochter, und mit dem zweiten macht er am Schluß der Tragödie seinem eigenen Leben ein Ende. Auch das Bücherbrett, auf dem Bibel und Gesangbuch liegen, hat wie der eben erwähnte

Riegel mit dem Jagdgerät eine doppelte Bedeutung. Einmal charakterisiert sein Vorhandensein die christliche Gesinnung des Hauses, dann wird auch in der vierten Szene des ersten Aktes, der fünften und siebten Szene des vierten und in der achten Szene des fünften Aktes, an für die Handlung entscheidenden Punkten, aus der Bibel vorgelesen. Einige Zwischenbemerkungen im Text ergänzen diese Dekorationsangaben noch. Wir sehen in der ersten Szene, wie ein großer Tisch in der Nähe des Ofens zurechtgestellt wird, und später werden noch zehn Stühle darum herumgestellt. Aus der fünften Szene geht hervor, daß sich rechts im Vordergrund noch ein kleiner Tisch befindet, an dem sich der Förster und Stein zum Kartenspiel niederlassen. — Der zweite Akt zeigt die Folgen des Streites vom Schluß des ersten, zuerst im Milieu des Stein, dann in dem des Försters. Die Dekorationsangabe zu den ersten Szenen des zweiten Aktes lautet einfach: „Im Schlosse". Auch aus dem Verlauf der Handlung läßt sich nicht viel auf die Dekoration schließen. Gelegentliche Bemerkungen wie: „Steht auf, setzt sich wieder", oder „Indem Möller ihn auf einen Stuhl setzt" u. dgl. m. deuten ein paar Sitzgelegenheiten an. Aus dem fünften Auftritt, der Szene zwischen Möller und dem Buchjäger, geht hervor, daß der Raum zwei Eingänge hat. Der Buchjäger fragt: „Ist er drin? Was?" und Möller antwortet: „Da drin ist niemand. Seid froh, daß niemand drinnen ist." Da nicht nur Stein, sondern auch zu Beginn der fünften Szene der Buchhalter sich allein in dem Zimmer aufhält, wird man nicht fehlgehen, wenn man annimmt, das Zimmer werde das Bureau des Gutsbesitzers und Fabrikherrn darstellen. — Vom sechsten Auftritt an spielt die Handlung wieder im Forsthaus in demselben Zimmer, in dem der erste Akt spielte. Neue Details, die Dekoration betreffend, finden sich in diesen Szenen nicht. — Im dritten Akt befinden wir uns weder bei Stein noch beim Förster, sondern das Zusammenprallen von Spieler und Gegenspieler mußte, da die beiden Parteien sich im Streite getrennt haben, auf einen neutralen Schauplatz verlegt werden. Die Szenen, welche die unmittelbaren Vorbedingungen zu dem bevorstehenden Höhepunkt der Handlung bringen, spielen in der Grenzschenke. Die Dekorationsangabe lautet: „Grenzschenke". Es bleibt der Phantasie des Lesers oder des Regisseurs überlassen, sich den Raum zu

denken, wie sie Lust hat. Für den Verlauf der Handlung sind keine besondern Details von Wichtigkeit, es geht aus ihm nur hervor, daß eine Tür in den Raum führt, und daß sich darin mehrere, von einander entfernt stehende Tische mit Stühlen befinden. Der eigentliche Höhepunkt der Handlung, d. h. von der fünften Szene des dritten Aktes an, findet sodann im heimlichen Grund statt, dessen Szenerie etwas genauer beschrieben ist. — Die Dekorationsangabe zu Beginn des fünften Auftrittes lautet: „Pittoreske Waldschlucht; hinten querüber der Bach, jenseits desselben Felsen, an welchen ein steiler, schmaler Weg mit dem Bach gleichläuft." Diese Beschreibung enthält nur Angaben über den Hintergrund, was erstens einmal zur Erklärung der folgenden, ziemlich rasch wechselnden Situationen unbedingt notwendig ist, und zweitens darum geschehen mußte, da später auf diese Landschaft angespielt wird, namentlich in dem Bericht Weilers von den Ereignissen im heimlichen Grund (IV, 6). Ferner in den Reden der Försterin (V, 4). Der wilden, schauerlichen Handlung entspricht die wilde schauerliche Szenerie, was die ergreifende Stimmung erhöht. Die Wirkung, die diese Ereignisse auf Stein und den Förster haben, muß nun wieder auf den zu jedem gehörenden Schauplatz gezeigt werden. — Schon die beiden letzten Auftritte des dritten Aktes spielen wieder auf dem Schloß Steins. Ein Unterschied in der Szenerie von der betreffenden im zweiten Akt ist nicht vorhanden. Die Dekorationsangabe verlangt kurz: „Schloß". — Die beiden letzten Akte spielen sich wieder in der Stube der Försterleute ab. Die Dekorationsangaben bringen ebenfalls keine neuen Details, außer der mehrfach erwähnten Lampe ist schon alles aus der Angabe zu Beginn des ersten Aktes bekannt. — Die Angaben, das Kostüm betreffend, sind wieder absolut nebensächlich. Im ersten Akt wird bemerkt: „Wilkens sucht Stock und Hut" (I, 10). Im zweiten Akt heißt es von Stein: „Nimmt Stock und Hut und wirft beides wieder hin." (II, 1). Im dritten Akt „Robert hat eine Flinte umhängen." (III, 5). In der siebten Szene des vierten Aktes wird der Hut des Försters erwähnt, ebenso ein Halstuch des Andres. Letzteres ist von Wichtigkeit, da dasselbe mit dazu beiträgt, bei Weiler und dem Förster die falsche Meinung aufkommen zu lassen, Andres sei ermordet worden. In der zweiten Szene des fünften

Aktes heißt es von Wilhelm, er sei in Hemdärmeln und gleich darauf, er ziehe seine Jacke an. —

„Die Makkabäer", das zweite Meisterdrama Ludwigs, spielt im Gegesatz zum ersten hauptsächlich in der freien Natur. Unter dem Personenverzeichnis findet sich folgende, das ganze Drama betreffende Ortsangabe: „Die Szene vor den Toren von Modin, einmal im dritten Akt ein Hügel bei Ammaus, im vierten bei Rahels Grab und in Jerusalem, im fünften im Lager des Antiochus vor Jerusalem." Die mehrfache Handlung bedingt diese mehrfachen Schauplätze. Die zwei ersten Akte spielen in der Heimat der Makkabäer, wir sind jedoch am Schluß des zweiten Aktes Zeugen davon, wie ein Teil der Familie den Ort verläßt, um großen Erlebnissen entgegenzuziehen. Die ersten Szenen des dritten Aktes spielen daher auf einem neuen Schauplatz. Jedoch es muß dann wiederum die Wirkung dieser Ereignisse auf die Zurückgebliebenen gezeigt werden, der Schauplatz ist daher in den letzten Szenen desselben Aktes wieder in der Heimat. Im vierten Akt finden wir die Makkabäer an zwei verschiedenen Orten durch die Gewalt der Umstände zersprengt, womit die beiden Schauplätze dieser Handlung bedingt sind. Endlich im letzten Akt finden sich alle Glieder der Familie noch einmal ferne der Heimat zusammen. Da im ersten und zweiten Akt meistens sehr viel Personen auf der Bühne sind, und auch die Situationen beständig wechseln, ist eine sehr detaillierte Dekorationsangabe zu Beginn des Dramas notwendig, wodurch auch die Gruppierung der Personen übersichtlich gemacht werden kann. Der Dichter kann nicht von vorneherein voraussetzen, daß jedem die orientalische Gegend, wie sie ihm vorgeschwebt, bekannt sei. — Schon die Überschrift zum ersten Akt bestimmt die geographische Lage des Ortes der Handlung sehr genau, sie lautet: „Vor den Toren der Bergstadt Modin, im Gebirge Judah." Die auf diese Überschrift folgende Dekorationsangabe enthält viele, aber nur wichtige Details, sie schreibt vor: „Rechts vom Schauspieler die Häuser der Familie Simei, links die des Hauses Mattathias; rechts führt ein Felsenweg aus dem Tale herauf, das den Berg, auf dem Modin liegt, umgibt; die daher Kommenden werden erst mit den Häuptern, dann allmählich ganz sichtbar; links vorn mündet eine Felsenschlucht aus. Hinten ein

Tor der Stadt Modin, über der Stadtmauer, die meist aus natürlichen Felsen besteht, die Häuser der Stadt, und über diesen fern und ferner die zackigen Hörner des Gebirges Judah; der Horizont hoch angenommen. Palmen und Terebinthen den Talweg herauf und sonst verstreut. Links vorn ein steinerner Tisch und Rasenbänke." Die Anlage der Wohnstätten, auf der einen Seite die vom Stamme Simei, auf der andern die vom Hause Mattathias, zeigt auch äußerlich die ihre Bewohner trennende Kluft an. Die Beschreibung der Anlage des von unten heraufführenden Felsenweges ist sehr wichtig, denn diese Anlage bedingt, daß die auf der Bühne Stehenden den auf dem Weg Herannahenden schon eher erblicken als das Publikum und lezteres daher vom Erscheinen einer Persönlichkeit in ihren Reden vorbereitend in Kenntnis setzen können; im ersten Akt beim Erscheinen Eleazars, im zweiten wieder beim Erscheinen Eleazars, dann beim Erscheinen Amris, später bei dem der Syrier. Aber auch ohne daß auf die Ankunft einer Person vorbereitet wird, liegt schon in diesem allmählichen Sichtbarwerden ein viel besseres Mittel zur Spannung, als wenn der Ankommende plötzlich aus einer Seitenkulisse auf der Bühne erscheint. An der Mündung dieses Weges stehend kann Joarim zu Beginn des ersten Aktes auch etwas die Gegend, die er von dort aus erblickt, beschreiben, was seine Erzählung von der historischen Vergangenheit Israels anschaulicher gestaltet, indem er sagt, in jenem Terebinthenthal sei die Schlacht zwischen den Israeliten und den Philistern geschlagen worden, aus jenem Bach habe David den Kiesel genommen, und bei jener Eiche sei Goliath gefallen. Die Felsenschlucht auf der linken Seite ist im dritten Akt von Bedeutung; wir erfahren, daß durch sie ein versteckter Weg nach Modin führt, den Issaschar dem Feind verraten wollte, was ihm jedoch nicht gelungen ist. Die nähere Angabe des Hintergrundes ist bei einer bestimmten geographischen Landschaft selbstverständlich notwendig. Von der Stadt her wird auch noch ein neuer Zugang zum Schauplatz gewonnen, wodurch ein Mittel mehr gegeben ist, die Übersicht über die Massen zu erleichtern. Die weiter genannten Palmen und Terebinthen sind ein spezifisches Charakteristikum der Landschaft, auch wird in den Reden mehrfach auf sie angespielt. Der zuletzt erwähnte steinerne Tisch und die Rasenbänke

dienen zur Gliederung der großen Anzahl von dramatischen Personen. Auch der erlegte Löwe, den Judah bei seinem ersten Auftritt hereinschleppt, dient zur Charakteristik der Gegend, in der wir uns befinden. — Im zweiten Akt ergänzt der Altar und ein Standbild in der Mitte der Szene, die zunächst von den Syriern errichtet und später von Judah zertrümmert werden, die Szenerie. Auch viele Waffen werden erwähnt, jedoch ihre Art nicht näher beschrieben. Ebenso werden in diesem Akt, wie auch im vierten und fünften, Posaunen genannt, alles Requisiten, die zur Ausgestaltung des kriegerischen Milieus helfen. — Der erste Teil des dritten Aktes spielt auf irgend einem nicht näher bezeichneten Hügel in der Nähe des Schlachtfeldes von Ammaus. Genauer ist die Szene nicht bezeichnet, was auch gar nicht nötig ist, da sich das eigentliche Geschehen doch hinter derselben abspielt, auf der Bühne selbst wird dieses Geschehen nur beschrieben, dazu ist nur eines notwendig, daß im Zuschauer die Illusion erweckt wird, die Personen auf der Bühne vermöchten weiter ins Land zu sehen, als er selbst, welche Bedingung eben durch den Schauplatz eines Hügels gegeben ist. — Die Szenerie der zweiten Hälfte des dritten Aktes ist schon im Zusammenhang mit dem ersten und zweiten Akt besprochen worden. — Die Dekorationsangabe zum ersten Teil des vierten Aktes lautet: „Auf dem Wege von Modin nach Jerusalem." Es folgt nun eine etwas eingehendere Beschreibung des Schauplatzes. Sie lautet: „Mehrere Felswege kreuzen sich unter Sykomoren und Granaten. Schroffe Felswände zu beiden Seiten. Vorn rechts eine große Sykomore; links ein Granatenbusch. Hinten Jerusalem." Alle diese Angaben stehen wiederum zur Handlung in ganz bestimmter Beziehung. Zunächst die mehreren Felsenwege, auf dem einen kommen die Simeïten mit ihren Gefangenen von Modin gezogen, auf einem andern ziehen sie weiter nach dem Lager des Antiochus, von einer dritten Seite kommt Judah, der dann wieder in der vierten Richtung nach Jerusalem abgeht, während Naemi von Usiel nach der entgegengesetzten Seite geführt wird. Auch die schroffen Felswände sind nicht nur erwähnt zur Charakteristik einer Gebirgslandschaft, sondern sie stehen zur Handlung ebenfalls in einer ganz bestimmten Beziehung. Amri weist auf eine der Felswände hin, wenn er von Simons

Flucht berichtet, ihr Anblick soll uns einen Begriff von der Tollkühnheit der Tat geben und uns zugleich von der Unmöglichkeit, diese Tat zu vereiteln, überzeugen. An die große Sykomore rechts wird Lea festgebunden, und unter dem Granatbusch links spielt sich das Idyll zwischen Judah und Naemi ab. Die ganze wilde, zerklüftete Gegend ist dem grausen, brutalen Hauptgeschehnis dieser Szenen angepaßt. Daß Jerusalem im Hintergrund sichtbar ist, präzisiert genauer die geographische Lage, auch weist Naemi in ihren Worten zu Lea auf die Nähe der Stadt und die Nähe des feindlichen Lagers hin. Weitere Ergänzungen, die Szenerie betreffend, sind nach diesen eingehenden Angaben im Verlauf der Handlungen nicht mehr nötig. Es ist noch zu bemerken, daß dieser Dekorationshinweis mit der entsprechenden Stelle in den Angaben, die Schauplätze betreffend, zu Beginn des Stückes in einem gewissen Widerspruch steht; dort wird diese Szenerie nicht „auf dem Weg von Modin nach Jerusalem", sondern „bei Rahels Grab" genannt. In dem ganzen ersten Teil des vierten Aktes kommt keine Beziehung zu Rahels Grab vor. Es ist daher anzunehmen, daß diese Bezeichnung aus einem früheren Entwurf des Dramas irrtümlich stehen geblieben ist. — Der zweite Teil des vierten Aktes spielt in Jerusalem. Die Szenenangabe ist knapp und deutlich: „Eine Straße in Jerusalem mit Aussicht nach dem Tempel." Aus dem Hinweis: „Aussicht nach dem Tempel" geht hervor, daß die Straße nicht quer über die Bühne laufen soll, sondern daß sie vom Hintergrund nach vorn führt, wo sie auf einen Platz oder in eine Querstraße mündet. Da wir also auf zwei Seiten Häuser haben, erhalten wir ein lebendig-bewegtes Bühnenbild, umsomehr, wenn wir dann noch folgende Situationsangabe in Betracht ziehen: „Hungernde und Kranke vor den Türen, vorn ein Weib mit einem Kinde und ein Greis." Durch den Anblick des Tempels im Hintergrund weiß das Publikum sogleich, wo es sich befindet; sein Vorhandensein hat sonst keinen weitern Zweck, denn in den Reden erwähnt ihn nur einmal Judah ganz flüchtig, indem er sagt: „So bringt, was ihr noch habt, / Zu einer Mahlzeit in des Tempels Vorhof / ". — Der letzte Akt spielt im Zelte des Antiochus. Was von seiner Einrichtung für den Verlauf der Handlung von Wichtigkeit ist, wird mit wenig Worten beschrieben. Es finden sich folgende An-

gaben: „Ein Thronsessel mit Baldachin; das Zelt aus prächtigen Stoffen durch von der Decke herabhängende Ampeln erleuchtet.“ Auf dem Thronsessel hat der König seinen Platz. Die prächtigen Stoffe charakterisieren seinen Reichtum und seine Macht. Mit den Ampeln will der Dichter, wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden, einen ganz bestimmten Effekt erreichen. Die Dekorationsangabe besagt ferner: „Wenn die Hinterwand sich öffnet, Aussicht über das übrige Lager, auf das hochliegende Jerusalem.“ Die ganze hintere Zeltwand fällt im Verlauf der Handlung auf Befehl des Antiochus, damit Lea durch den Anblick des Marterofens, der vom Publikum aus selbst nicht sichtbar ist, eingeschüchtert werden soll. Mit der Erwähnung der zu öffnenden hintern Zeltwand ist zugleich gesagt, daß sich der Thronsessel auf der einen Seite befinden muß. Der Eingang ist demnach entweder dem Sitz des Königs gegenüber oder als kleinere Öffnung in dieser hintern Zeltwand anzunehmen. Von dem Augenblick, wo diese Zeltwand fällt, bleibt der Schauplatz in dieser Weise erweitert. Die großen historischen Ereignisse am Schlusse spielen sich wieder, wie ja das ganze Stück, mit Ausnahme der Eingangszene des letzten Aktes, unter weitem, freiem Himmel ab, was den packenden Eindruck des gewaltigen Geschehens in günstiger Weise verstärkend unterstützt.— Wir sehen, auch in diesem Drama ist die Angabe der Dekoration, obschon die Schauplätze der Handlung keineswegs als bekannt vorauszusetzen sind, auf das unbedingt Notwendigste beschränkt. Jedoch die wenigen Angaben genügen, uns ein anschauliches Bild zu geben. — Noch mehr zu verwundern ist aber, daß sich sozusagen gar keine Angaben, das Kostüm betreffend, vorfinden. Im zweiten Akt heißt es von Judah in einer Regieangabe, er reiße seinen Mantel ab, und am Schluß des dritten Aktes heißt es von ihm, er setze den Helm auf und halte den Speer empor. Ganz nebenbei wird etwas, das Kostüm der Teilnehmer des Siegeszuges betreffend, im dritten Akt angegeben, wenn es heißt: „Aus der Stadt kommen rosenbekränzte Jungfrauen, auf Flöten, Zimbeln, Pauken musizierend, hinter ihnen rosenbekränzte Kinder, Frauen, Greise im feierlichen Zug.“ Im vierten Akt heißt es von den Frauen, daß sie Schleier schwingen. Ebenso nebenbei erfahren wir auch, daß Lea eine Art Mantel trägt, indem es einmal im dritten Akt von Naemi

heißt, sie suche flehend den Saum von Leas Mantel zu fassen, auch heißt es im vierten Akt von Lea: „Sie reißt ihr Obergewand ab."

Die technische Behandlung der Zeit.

In dem Lustspiel „Hanns Frei" ist das allmähliche Fortschreiten der Zeit nur ganz leise angedeutet, denn je mehr sich das Publikum dessen bewußt würde, daß zwischen den einzelnen Ereignissen eine Spanne Zeit verfließt, umso weniger würde ihm die psychische Wandlung der Hauptpersonen komisch überraschend erscheinen. Unter dem Personenverzeichnis findet sich die Anmerkung: „Die Zeit: im sechzehnten Jahrhundert". Diese Bezeichnung ist nicht von großem Einfluß auf Handlung und Charaktere, sondern macht sich nur in Äußerlichkeiten geltend, z. B. darin, daß Frei von Beruf ein Landsknechthauptmann ist. Auch die Erscheinung der beiden biedern Ratsherren erinnert an jene gute, alte Zeit. Im übrigen ist der Stoff aber so allgemein menschlich, daß das Lustspiel ebensogut zu einer andern Epoche spielen könnte. Die Handlung läuft während ein paar Tagen der wärmeren Hälfte des Jahres ab, denn einmal ist der Schauplatz immer ins Freie verlegt, und dann hören wir davon, daß die Sonne scheine (III, 2) und die Reseden blühen (IV, 7). Die Szenen des ersten Aktes fügen sich ohne Unterbrechung zwanglos aneinander, zu welcher Zeit am Tage wird weder in einer Regieangabe ausdrücklich bemerkt, noch läßt es sich irgendwo aus dem Texte schließen; es ist dies auch völlig belanglos. Daß dagegen das ganze Stück sich im Verlauf weniger Tage abspielen wird, ist schon in drei Aussprüchen des Hanns Frei im ersten Akt angetönt. Er sagt: „Ihr sollt, ihr Herrn, bei ja und nein / In kurzem frohe Schwäher sein." (I, 2). Und später: „Aha! Steht's so? — Nur wenig Wochen! / Hanns Frei hat nicht zuviel versprochen." (I, 5.) Und endlich heißt es: „Denn was Hanns Frei euch hat versprochen / Das macht er wahr in wenig Wochen." (I, 6). Daß zwischen dem ersten und zweiten Akt ein längerer Zeitraum liegt, wird zwar nicht ausdrücklich vom Verfasser bemerkt, allein wir können es nach einem Ausspruch Albrechts annehmen. Dieser sagt: „Was will ich aber nur hieraus? —" Soll ich denn ewig stecken im Haus?" (II,6). Aus diesen Worten

geht deutlich hervor, daß er eine Zeitlang im Hause zurückgehalten worden ist. Daß voraussichtlich auch noch bis zum Ende des Lustspiels einige Zeit verstreichen werde, läßt sich daraus schließen, daß Hanns Frei den beiden Ratsherren in der dritten Szene des zweiten Aktes empfiehlt, die Jungen tagelang zu bewachen. — Ebenso wie der erste, so kann auch der zweite Akt zu jeder beliebigen Tageszeit spielen, die einzelnen Szenen reihen sich lückenlos aneinander. Unter der Bezeichnung: — „Dritter Aufzug", lesen wir die Bemerkung: „Die Tür ist verschlossen." Es handelt sich um die Verbindungstür zwischen den Gärten der beiden Nachbarn, damit dieses für die Handlung wichtige Faktum vom Zuschauer auch bemerkt wird, muß diese Tür deutlich mit Balken verrammelt sein, um dies zu veranlassen ist die Zeit zwischen zweitem und drittem Akt auf mindestens ein paar Stunden anzusetzen. Man muß sich die Ereignisse des dritten Aktes sogar einen oder mehrere Tage später als die des zweiten geschehen denken, denn Leblank erscheint III,4, um bei Moskirch um dessen Großtochter anzuhalten, er hat sich dies aber schon in den letzten Szenen des zweiten Aktes überlegt, offenbar hat er bei Moskirch weder damals noch in der Zwischenzeit sein Anliegen aus irgendwelchem Grunde vorbringen können, er ist daher nach Hause gegangen, um jetzt, einen oder einige Tage später, wiederzukommen. Die Ereignisse entwickeln sich am späten Nachmittag oder beginnenden Abend, denn im zweiten Auftritt kommt Engeltraut aus dem Haus und bemerkt u. a., sie hätte es drinnen nicht mehr ausgehalten, „denn draußen schien die Sonne prächtig", und im sechsten Auftritt äußert sie: „Heut abend noch erlausch ich so,/Ob er auch traurig ist, ob froh." Dieses Erlauschen geschieht dann gleich einige Szenen später noch im gleichen Akt. Die Zeit des sinkenden Abends begründet sehr gut die nervös erregte Stimmung in Engeltraut und Albrecht. Die beiden haben die Herrschaft über ihre Gefühle während des ganzen Tages gezwungenermaßen innegehabt, jetzt ist ihre Spannkraft im Erlahmen. Im einzelnen reiht sich auch im dritten Akt ungezwungen Szene an Szene. — Wiederum einige Tage später sind die Ereignisse des vierten Aktes anzusetzen, denn Hanns Frei bemerkt in der ersten Szene des dritten Aktes, er müsse verreisen, und in der ersten Szene des vierten Aktes ist er wieder zurück. Zudem be-

sagt eine Notiz unter der Bezeichnung „Vierter Aufzug“: „Die Scheidung der beiden Gärten ist hinweggenommen“, es ist anzunehmen, daß das Wegschaffen der Verbindungstür und des ganzen Hages sogleich am folgenden Morgen nach den Ereignissen des dritten Aktes geschehen ist. Wie der Vorhang sich hebt, ist abermals beginnender Abend. Pirkheimer bemerkt in der ersten Szene, er und Moskirch werden wohl infolge einer Ratssitzung abends spät nach Hause kommen, und im achten Auftritt sind sie dann wieder da. In der neunten Szene sagt Hans Frei zu ihnen: „Still; seht die beiden ihre Klagen / Heraus ins sanfte Mondlicht tragen.“ Während des folgenden lassen die beiden Liebenden im sanften Schimmer des Mondlichts ihren Gefühlen freien Lauf, so daß sich auch die beiden Alten überzeugen müssen, daß Hanns Frei gewonnen Spiel hat. Auch innerhalb des vierten Aktes kommen keine zeitlichen Unmöglichkeiten vor, geschickt läßt Ludwig während der Szenen, in denen die Alten in der Ratssitzung sind, soviel Wichtiges geschehen, daß es dem Publikum nicht zum Bewußtsein kommt, die Zeit sei etwas kurz für eine Ratssitzung. — Zu Beginn des letzten Aktes sitzt Albrecht malend in der Laube auf Pirkheimers Seite, bald darauf wird in der auf Moskirchs Seite Engeltraut sichtbar. Dies besagt eine Bemerkung unter der Überschrift: „Erster Auftritt“, damit ist zugleich angegeben, daß sich die folgenden Ereignisse wieder bei Tageslicht abspielen. Auf eine genauere Zeitangabe läßt sich nirgends schließen. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir zwischen den Ereignissen des vierten und fünften Aktes uns einen Zeitraum von mehreren Tagen denken. In Albrecht ist inzwischen die Sehnsucht nach Engeltraut so groß geworden, daß er das früher begonnene Bild von ihr schon nahezu vollendet hat. Hanns Frei sagt zu ihm: „Mein Vetter, sagt mir, was euch quält. / Ich seh' es, schon seit Tagen fehlt / Euch ganz die alte Heiterkeit / Ob ihr mir nicht zu fleißig seid?“ / (V, 2). Auch der kurze Monolog Engeltrauts zeugt davon, daß sie, seit sie sich ihrer Liebe bewußt ist, schon viel gelitten hat. — Diese Übersicht zeigt deutlich, daß eine bestimmte Zeitrechnung zwar vorhanden ist, aber nicht aufdringlich, gewissenhaft betont wird, jedenfalls ist die Komik nie rein äußerlich vom Verlauf der Zeit abhängig. Nur im dritten und vierten Akt fanden wir eine ge-

nauere Tageszeit vermerkt, und zwar diente die Annahme, es sei Abend oder beginnende Nacht, dem ganz bestimmten Zweck, das Handeln der Hauptpersonen psychologisch glaubhaft zu machen; daneben wurde auch durch die Abendzeit ein gewisser Stimmungszauber ausgelöst. — Das Tempo, in dem sich die ganze Handlung abspielt, ist ein ziemlich rasches, in jeder Szene wird sie ein Stück weitergeführt. Gegen den Schluß des Lustspieles erscheint es noch gesteigert, indem die Geschehnisse Schlag auf Schlag erfolgen.

Wir gehen zum nächsten Drama Ludwigs, der „Pfarrrose", über. Hier spielt die Zeit, sehr zum Nachteil des Stückes, eine wichtige Rolle. Der Höhepunkt des Dramas ist von einem bestimmten Zeitpunkt abhängig. Wenn zu dem gewissen Zeitpunkt nicht die sämtlichen wichtigern Personen zusammentreffen, so fehlt jede Voraussetzung zum weitern tragischen Verlauf des Dramas. Bevor dieser Höhepunkt in der Handlung erreicht ist, wird daher immer wieder an jene ganz bestimmte Zeit erinnert, dadurch entsteht aber im Publikum keine echte, seelische Spannung, die dann ihre Auflösung finden könnte, sondern nur eine nervöse Aufregung, die auch, wenn der entscheidende Zeitpunkt vorüber ist, ein peinliches Gefühl zurückläßt. — Die Zeit, in der das ganze Drama spielen soll, ist unter dem Titel nicht bemerkt, wonach angenommen werden kann, daß sie für den Dichter die Gegenwart bedeutete; es findet sich in dem Stück auch nichts, was dieser Annahme widerspräche. — Im zweiten Auftritt des ersten Aktes wünscht Sabine der Pastorin einen guten Morgen, woraus geschlossen werden könnte, daß Morgen sei, allein, es wird uns bald klar, daß dieser Gruß im Munde Sabinens nur eine sinnlos erstarrte Höflichkeitsformel bedeutet, denn wir hören gleich darauf die Pastorin sagen: „Setzen Sie sich doch. Die Mittagssonne wird schwül." Also ist es vielmehr Mittagszeit. Wenn die Formel „Guten Morgen" auch vielleicht am Nachmittag zuweilen der Sprache des Alltags entsprechen mag, so ist sie doch an dieser Stelle unzulässig, da sie eine falsche Meinung erweckt. In der Einladung, welche der Verwalter den Pastorsleuten in der dritten Szene bringt, wird ausdrücklich bemerkt: „Zu einer kleinen Überraschung diesen Abend punkto acht." Noch in derselben Szene ist dann davon die Rede, daß der Junker an seinem zweiundzwanzigsten Geburtstag sich

nachts punkt zwölf Uhr entscheiden soll, ob er die Gräfin Diemar heiraten will oder nicht. Im neunten Auftritt bemerkt dann die Pastorin, obiges für das Publikum noch ergänzend, daß gerade heute dieser Geburtstag sei. Damit wissen wir also, daß diese Nacht zwischen acht und zwölf irgend etwas Geheimnisvolles geschehen wird. Die Zeit zu der dieser Akt spielt, ist um vier Uhr herum, was der Pastor, der seine Tochter zum Vesperbrot zurückerwartet, nur allzuoft ausspricht. In der siebten Szene sagt er zunächst: „Nun ist es halb vier." Noch in derselben Szene, nur wenig später, bemerkt er zu seiner Frau: „Sieh doch, ob sie noch nicht kommt. Fast vier." In der achten Szene, als Rose dann auftritt, tadelt sie der Pastor in vorwurfsvollem Tone: „Vier vorbei". Und in derselben Szene, bevor er abgeht, bemerkt er unnötigerweise noch einmal: „Schon weit über vier. Ein andermal wart ich nicht wieder." Diese vielfache Wiederholung des Zeitpunktes soll die Ungeduld des Geistlichen ausdrücken. Es ist dies aber technisch ungeschickt, weil dadurch das Mißverhältnis zwischen der Zeit im Drama und der realen Zeit gar zu deutlich fühlbar wird. In eben dieser selben Szene beschreibt Rose in bilderreicher Sprache das Herannahen eines Gewitters, das sie soeben draußen beobachtet hat. Wir sahen, schon in der zweiten Szene spielte die Pastorin auf die schwüle Mittagszeit an. Die beiden Aussprüche sollen zusammen im Zuschauer eine dumpfe, ahnungsvolle Stimmung erwecken, es ist dies dem Dichter aber nicht ganz gelungen, weil diese Bemerkungen in allzu beiläufiger Art gemacht werden. In der zehnten Szene schreibt Rose an Werner jenen so verhängnisvollen Brief. Dieser Brief wird verhängnisvoll, da auch er eine bestimmte Zeitangabe enthält. Rose bestellt darin Werner mit dem Schlag halb zehn auf einen Augenblick in die Laube neben dem grünen Pavillon im Schloßpark. Also wiederum ein Hinweis auf jenen für die Handlung so wichtigen Zeitraum zwischen acht und zwölf Uhr der kommenden Nacht. Aus dem Dialog zwischen Falkenstein und Rose in der zwölften Szene geht hervor, daß die beiden vor einem Vierteljahr gewettet haben, sie würden sich auf diesen Zeitpunkt verloben. Falkenstein überreicht seiner Geliebten, welche in dem Augenblick nicht an jene Wette denkt, ein versiegeltes Couvert. Sie entnimmt ihm ein Blatt, auf dem ge-

schrieben steht: „Fritz Falkenstein und Rose Döring empfehlen sich als Verlobte. Falkenstein, am ersten Juni.“ Der Junker bemerkt dazu ergänzend: „Das ist heut.“ Hiemit ist also mit umständlicher Genauigkeit der Tag im Jahr bestimmt, an welchem das Drama sich abspielt. — Die Vorgänge des nächsten Aktes schließen zeitlich genau an die des vorausgehenden an. Auch hier ist wieder in unangenehmer Weise mit deutlichen Worten auf die Zeit, in der der Höhepunkt des Dramas erreicht werden soll, angespielt. In der zweiten Szene entledigt sich Wüstenfels der Aufgabe, seinen Freund Falkenstein zur Heirat mit der Gräfin Diemar zu bestimmen. Er endet seine Ausführungen mit den Worten: „Und wolltest du die Diemar nicht, so hätts mit der Erklärung immer noch Zeit bis zu dem Geburtstag — das ist heute — nachts zwölf Uhr. Vielleicht besännst du dich selbst bis dahin anders.“ Es folgt die Abwendung Falkensteins von seiner Geliebten. Die Ausübung seiner Rache wird wieder auf jenen Zeitpunkt zwischen acht und zwölf gelegt. In der neunten Szene bemerkt Wüstenfels in bezug auf seinen Racheplan, indem er auf die Uhr sieht: „Jetzt ists halb acht. Noch dritthalb Stunden.“ Und Falkenstein entgegnet darauf: „Eben noch Zeit zu einer Posse. Der Pfarrer und die Pfarrerin kommen in einer halben Stunde.“ — Endlich kommt der dritte Akt und damit auch die verhängnisvollen Stunden. In der szenischen Anmerkung vor Beginn des ersten Auftrittes steht: „Es wird allmählich dunkel.“ Parallel mit dem Dunkelwerden der Geschehnisse dieses Aktes verfinstert sich auch der Schauplatz, da sie sich abspielen, was natürlich einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Stimmung des Publikums ausübt. Bis zur geschmacklosen Unerträglichkeit wird nun noch mit deutlichen Worten auf den verhängnisvollen Zeitpunkt hingearbeitet, was wieder, wie wir dies im ersten Akt konstatieren konnten, den Zwiespalt zwischen der Zeit im Kunstwerk und der Zeit in der Realität allzudeutlich hervortreten läßt. Freitag berichtet in der ersten Szene Werner, was er von den Plänen seines Herrn weiß: „Und punkt halb elf auf der Lauer sein und sich nicht regen, damit er losbrennen könnt, sowie der Junker mit Händeklatschen das Zeichen gäb.“ Werner sagt für sich meditierend: „Halb zehn“. Auf diesen Zeitpunkt hatte ihn Rose bestellt. Er muß daher etwas früher als Falkenstein handeln.

Dieses halb elf Freitags und dieses unmittelbar darauffolgende halb zehn Werners ist so verworren dargebracht, daß der wahre Sachverhalt dem Publikum bei der rasch fortschreitenden Handlung nicht klar werden kann. Beim Lesen glaubt man zunächst, das halb zehn Werners sei ein Druckfehler, es sollte eigentlich eine Wiederholung von Freitags halb elf bedeuten und beim Anhören muß es, wenn es überhaupt wahrgenommen wird, als ein Versprechen aufgefaßt werden. Der Dichter wollte in Beziehung auf die Zeitrechnung möglichst klar sein und ist gerade durch dieses Bestreben unklar geworden. Freitag berichtet noch weiter: „Punkt zehn kommt die Gräfin." Im vierten Auftritt enthüllt dann Werner Wüstenfels, soweit er es für nötig findet, seine Rachepläne, wobei die Zeit ebenfalls wieder eine wichtige Rolle spielt. Er läßt dem Junker sagen: „Halb zehn soll er heimlich hinter der Laube hier sein." In der sechsten Szene kommen die Pastorsleute, also muß es acht Uhr sein. In dem unheimlichen, sonst gut gebauten Dialog zwischen Falkenstein und Rose in der siebten Szene, kurz vor dem Höhepunkt, bildet, um die Spannung, d. h. die nervöse Aufregung, auf das äußerste zu treiben, die Zeit einen Hauptinhalt des Gesprächs. Falkenstein: (zitternd) „Ich weiß nicht, klang mirs in den Ohren, oder schlugs — was schlugs da?" Rose: „Ich hörte nichts." Falkenstein: (beobachtet sie zwischen Furcht und Hoffnung) „Zwei Schläge —" Rose: „Warum? Du willst nun zu den Eltern? Die Überraschung? Fritz! Mein Vater!" Falkenstein: „Geduld. Geduld. Das war halb zehn. Kennst du die Laube da noch? beim grünen Pavillon?" Rose: (erschrickt) „Was schlugs, Fritz?" Falkenstein: „Was gehn uns die Stunden an?" Rose: „Halb neun?" Falkenstein: „Halb zehn". Rose: (ängstlich) „Halb zehn?" Auch der nächste Auftritt enthält eine Zeitbestimmung. Falkenstein sagt dort zu Rose: „Warte hier. Geh nicht weiter. In einem Viertelstündchen — früher nicht — hol ich dich zur Überraschung. Daß ich dich hier finde." Die folgende Szene bringt den ersehnten Höhepunkt. Roses wahrer Geliebter ruft, da er sie in den Armen Werners findet: „Das ist der Zweite seit einer halben Stunde, den diese — gutwillige Treue beglückt." Also selbst im wichtigsten Moment des Dramas eine kleinliche Zeitberechnung! — Die Ereignisse des nächsten Aktes schließen sich zeitlich wieder

direkt an die des vorhergehenden an, was aus den Vorgängen zu schließen ist und was zum Überfluß noch zwei direkte Zeitangaben im Text bestätigen. Falkenstein bemerkt in seinem Monolog: „O ich war glücklich. Gestern — heute noch." (IV, 2). In der neunten Szene ist der Junker entschlossen sich mit der Gräfin Diemar zu verloben; dieser feierliche Akt muß natürlich abermals an einem bestimmten Zeitpunkt vor sich gehen. Er sieht auf die Uhr, indem er bemerkt: „Es wird bald zwölf sein" und er gibt sodann seinem Verwalter den Befehl: „Hört er? Punkt zwölf müssen die Trompeten schmettern, die Pauken wirbeln und die Kanonen donnern. Das Feuerwerk nicht zu vergessen." — Nach dem zehnten Auftritt folgt der Dekorationswechsel dieses Aktes. Eine Regiebemerkung schreibt für das Folgende „Mondschein" vor. Die düstere Stimmung, welche schon die Verzweiflung der Rose, die Krankheit des Pastors, die Hartherzigkeit der Pastorin und Sabinens im Zuschauer auslösen, wird noch durch das alles mit gespenstischem Schein umflutende, kalte, bleiche Mondlicht verstärkt. Überdies, da sich die zweite Hälfte des vierten Aktes zeitlich unmittelbar anschließt, ist es nur natürlich, daß inzwischen, d. h. seit den letzten Szenen, welche ebenfalls im Freien spielten, der Mond aufgegangen ist; trotzdem scheint mir, daß dieser bleiche Mondenschein die unkünstlerische Affekthascherei, der schon der schauerliche Schauplatz dient, noch verstärkt. Im übrigen wird in diesem vierten Akt nunmehr auf einen zweiten Höhepunkt der Handlung, der wie der erste ebenfalls zu einer ganz bestimmten Stunde eintreten soll, bewußt hingearbeitet. Freitag bemerkt zu einigen Mädchen, welche mit ihm sind, in der elften Szene dieses Aktes: „Aber Sapperment, vor zwölf noch müssen wir mit den Gläsern aus der Schenke zurück sein." Und in der sechzehnten Szene sagt er: „Es ist bald zwölf. Donnerwetter! lauft. Sonst versäumen wir die ganze Verlobung!" Dieses ganze Hin- und Hergehen Freitags ist überhaupt nur dazu da, um die Spannung auf den Beginn der Mitternachtsstunde zu erregen. Der Dichter hat sich aber dabei entschieden im Mittel vergriffen, die Absicht tritt zu deutlich hervor, und das wirkt verstimmend; denn es wird niemand im Publikum so naiv sein zu glauben, daß sich in den Kasten derer von Falkenstein nicht genug Gläser finden, um eine kleine Gesell-

schaft veranstalten zu können, so daß diese gegebenenfalls erst aus der Schenke des Dorfes geholt werden müssen. In der achtzehnten Szene besagt eine Angabe, „es schlägt zwölf am Kirchturm“ und gleich darauf hören wir aus der Ferne die Hochrufe, den Kanonendonner und sehen im Hintergrund das Schloß im bengalischen Flammenschein aufleuchten, womit bewiesen ist, daß um Mitternacht auf dem Schloß Verlobung gefeiert wird. — Zwischen diesem und dem letzten Akt liegt der einzige Bruch in der Zeitfolge des Dramas. Während der Zwischenzeit von wenigen Stunden hat sich der Pastor von seinem Anfall erholt, und ist die wahnsinnig gewordene Rose in der Wohnung des Arztes in Pflege gegeben worden. Die Regiebemerkung zu Beginn des Aktes weist die Bezeichnung „Frühester Morgen“ auf. Die grelle Morgenbeleuchtung soll dem erschütterten Publikum die tragischen Folgen der Geschehnisse der letzten Nacht mit unerbittlicher Grausamkeit enthüllen. Daß es sich um den Morgen nach der vergangenen Nacht und nicht etwa um einen spätern handelt, geht schon aus den Vorgängen hervor; immerhin könnte die unwahrscheinlich rasche Genesung des Pastors im Zuschauer Zweifel aufkommen lassen. Der Dichter bemerkt es daher mit peinlichster Gewissenhaftigkeit ausdrücklich im Text, indem er Sabine zu ihrem Bruder sagen läßt. „Ist auch nicht nötig, nach dem, was gestern in der Laube vorgefallen ist.“ (V, 2). Ferner besagt eine Regiebemerkung vom Auftreten des Junkers: „Er ist in Jagduniform mit Jagdmesser wie gestern.“ (V, 7). — Das ganze Stück spielt von einem späten Nachmittag durch die Nacht bis zum andern Morgen. Wie wir sahen, ist in der Pfarrrose die Zeit zu genau behandelt, was das Interesse des Publikums zu sehr veräußerlicht. Das Tempo des Dramas ist sehr unregelmäßig, immer zuerst ein langsameres Vorbereiten auf einen Höhepunkt, sobald dann der Höhepunkt erreicht, erfolgt Schlag auf Schlag. —

Lange nicht von der Bedeutung wie in der Pfarrrose ist die Behandlung der Zeit in den „Rechten des Herzens“. Die Zeit, zu der das Stück spielt, ist, wie eine Regiebemerkung unter dem Personenverzeichnis besagt: „Kurz nach dem letzten Polenkriege.“ Die genauere Zeit im Jahre wird nirgends bemerkt, da sie von keinem wesentlichen Einfluß auf den Verlauf der Handlung ist.

In der dritten Szene des dritten Aktes werden Lindenblüten gepflückt, man muß daher annehmen, es sei Sommer. Die Handlung entwickelt sich vom Nachmittag des einen Tages bis zum frühen Morgen des nächsten Tages, ohne daß größere Zeiträume zwischen den einzelnen Akten zu denken wären. Das tragische Geschehen in diesem Drama ist nicht wie im vorausgehenden an ganz bestimmte Zeitpunkte gebunden. Werden solche Zeitpunkte von den handelnden Personen erwähnt, was immerhin hie und da der Fall ist, so beziehen sie sich meist auf eine Zukunft, die während des dramatischen Verlaufes gar nicht mehr erreicht wird. — So sind z. B. gleich die drei Hinweise der Baronesse während des ersten Aktes auf die sechs Wochen, welche sie an diesem Orte zuzubringen habe, nicht von Wichtigkeit, da ja die Umstände es fügen, daß ihr Aufenthalt noch am selben Tag sein Ende nimmt. Noch am ehesten ist ein bestimmter Zweck mit dem ersten der drei diesbezüglichen Aussprüche verbunden. Die Baronesse bemerkt: „Und die wonnevolle Aussicht auf diese sechs, sage sechs langen, sechs ewigen Wochen, die wir hier verbringen sollen, bis der Fürst aus Italien zurückkommt!“ (I, 1). Nach diesem Ausspruch wirkt es darauf dramatisch umso lebendiger, wenn wir schon in der siebten Szene hören, der Fürst sei unerwartet plötzlich in der Stadt angekommen (I, 7). Die zweite und dritte dieser Anspielungen auf die sechs Wochen haben einander ähnliche Bedeutung, es geht aus ihnen hervor, daß die Baronesse sich darüber freut, daß sich zur Unterhaltung während dieses Zeitraumes Romänchen mit den Polen anspinnen lassen (I, 1 und I, 5). Die Anspielungen auf die sechs Wochen stehen in wirksamem Kontrast zu dem jähen Ende, das die Ereignisse nehmen. Eine ähnliche Kontrastwirkung wird erreicht durch die, die Zeit betreffenden, Anspielungen der Eugenie in der sechsten Szene. Voll kindlicher Ungeduld sagt sie: „Ich soll ihn (den Vater) sehen. In wenig Wochen soll ich ihn sehen. Ich träume nichts anderes.“ In Wirklichkeit wird sie ihm wenige Minuten später gegenüberstehen, allein nicht mehr zu ihrer Freude, sondern zu ihrem tiefsten Leid. Schon in der nächsten Szene meldet ihr die Baronesse die Ankunft des Fürsten und fügt bei, sie möge gleich kommen, da die Zeit, um sich für den Empfang zurechtzumachen, nur kurz sei. Diese drängende

Eile, die in der Zeitangabe liegt, läßt eine unheilvolle Überraschung ahnen. Ebenfalls im siebten Auftritt verspricht die Prinzessin dem Polen, ihn „morgen" wiederzusehen. Für die Handlung selbst hat diese Bemerkung keine Bedeutung, denn die Geschehnisse bringen es mit sich, daß sie ihn schon am gleichen Abend wiedersieht, jedoch steht sie in wirkungsvollem Gegensatz zu den ebenfalls die Zeit betreffenden Worten Michaels, der im neunten Auftritt zu Paul sagt: „Armer Paul, willst du mehr vom Schicksal, als einen ehrenvollen Tod? Morgen gehen wir. Dezember wirds ja wohl noch Krieg geben, wo man für ein zu Grunde gerichtet Leben einen rühmlichen Tod kaufen kann." — Der zweite Akt spielt zeitlich kurz nach dem ersten . Dazwischen liegt nur die Begegnung Eugeniens mit dem Vater. Daß dem so ist, wird zwar nicht ausgesprochen, aber es geht daraus hervor, daß die Prinzessin sich in der ersten Szene von ihrer Ohnmacht, in welche sie im Verlaufe dieses Wiedersehens gefallen ist, eben erst erholt. Die Baronesse sucht darauf Eugenie begreiflich zu machen, daß dieser unglückselige Pole noch heute fort müsse, denn jetzt ist er als Scherz, als Zeitvertreib für die sechs Wochen ja nicht mehr nötig. Die Zeitbestimmung, welche in dieser Ausführung enthalten ist, ändert nichts am Verlaufe der Handlung. Sie ist nur ein kleiner Beitrag zur Charakteristik der frivolen Baronesse. Zwei weitere direkte Zeitbestimmungen dieses Aktes sind dem Fürsten in den Mund gelegt. Er äußert (II, 2) zu seiner Tochter: „Soeben erhalte ich die Nachricht, daß Prinz Friedrich morgen hier eintreffen wird", und zu seinem Schwager sagt er (II, 4) „Ich hoffe, Sie sind morgen mein Gast zur Verlobung der Prinzessin mit dem Prinzen Friedrich". Dieses „morgen" in den Worten des Fürsten steht in einem packenden Gegensatz zu dem „morgen", wie es sich dann nach dem Verlauf der Handlung gestaltet. An Stelle der Verlobungsfeier wird eine Totenfeier treten. — Nur kurze Zeit später spielt der nächste Akt. In die Zwischenzeit ist kein wesentliches Geschehen zu verlegen. Es geht schon stark gegen Abend, was aus zwei Bemerkungen des Thaddeus hervorgeht, einmal sagt er zum Malteser: „Ich muß zu Hause sein, ehs dunkel wird." (III, 2). Und zu Eugenie bemerkt er: „Nunmehr lauert er (Paul), daß es Nacht werden soll, denn bei Tage darf Thaddeus nicht an seinen Versteck." (III, 4). — Nach der

fünften Szene erfolgt ein Dekorationswechsel. Eine Regieangabe enthält den kurzen Vermerk: „Nacht". Zwei kurze Zeitangaben finden sich in der siebten Szene in den Worten des Kammerdieners. Er sagt: „Wer kommt da noch so spät?" Und bald hernach: „Kommen Sie morgen wieder." Diese Angaben vermitteln auch dem Zuhörer, der von der Regieangabe nichts weiß, die späte Stunde. Daß ein Unheil jetzt ganz nahe bevorsteht, geht aus einer Zeitbestimmung im Planmonolog des Fürsten (III, 9) hervor. Er bemerkt zu sich selbst: „Diese Nacht tilgt jede Spur jenes Fehltritts oder einen Namen von der Liste der Lebenden, der zu stolz war, das Leben zu behalten, wenn er die Bürde der Schande zugleich nicht abwerfen konnte." — Der nächste Akt spielt wieder nur wenig hernach. Eine Regiebemerkung besagt: „Der Mond kommt etwas später und erleuchtet die Fenster und die Büsche vor der Lücke." Wiederum, wie im vorausgehenden Drama Ludwigs, dient diese Nachtstimmung dazu, den durch dies Geschehen und die Dekoration der Szenen schon hervorgerufenen unheimlichen Eindruck noch zu verstärken. Da diese Szenen den Höhepunkt des Konfliktes zwischen dem Fürsten und Paul Lubinski bedeuten, scheut der Dichter kein Mittel, den Eindruck möglichst überwältigend zu gestalten. In der ersten Szene des vierten Aktes erfahren wir, daß heut der fünfundzwanzigste ist, was weiter nicht zu beachten wäre, wenn bei dieser Erwägung Paul nicht einfiele, daß er gerade heute fünfundzwanzig Jahre alt wird, was immerhin von einiger Bedeutung für seine Charakteristik ist, auch wirkt das traurige Schicksal durch das jugendliche Alter dessen, den es betrifft, umso ergreifender. Die Erwähnung, daß heut der fünfundzwanzigste sei, ist also bloß eine etwas gesuchte Einleitung, um sodann daran anknüpfend, vor der Handlung Liegendes in erzählender Form nachzuholen. Nach diesen Szenen scheint das Schicksal Pauls besiegelt, und wir wissen sogar ganz genau, wie lange es noch dauern soll, bis es sich erfüllen muß. In der dritten Szene will Eugenie „heute noch" mit Paul fliehen, und in der fünften Szene sagt Paul zu sich selbst: „Eh der Morgen graut, müssen wir über die Grenze sein." Wieder zwei Bemerkungen, die im Kontrast zur Wirklichkeit des Geschehens stehen. Der Fürst bemerkt zu Paul: „Vernichten Sie, was in unrechte Hände kommen könnte,

und finden Sie mich, jedoch allein, in einer Stunde an der Brücke im Park.“ (IV, 6). Und Paul Lubinski selbst gibt wiederum Thaddeus den Auftrag: „In zwei Stunden geh mit einem Spaten in den Park, an die schöne düstre Stelle bei der Brücke.“ (IV, 8). Diese bestimmten Zeitangaben sind hier lange nicht so äußerliche Spannungsmittel, als welche sie im vorausgehenden Drama verwendet werden, sie erfüllen vielmehr lediglich den Zweck, den Zuschauer in eine ergebene Resignation zu versetzen, aus der ihn dann die dramatisch-lebendigen Geschehnisse des letzten Aktes umso wirkungsvoller aufzurütteln vermögen. — Verhältnismäßig am zahlreichsten sind Angaben, die Zeit betreffend, im letzten Akt zu finden. Die Ereignisse des fünften Aufzuges schließen sich direkt an die des vierten an. Noch ist es Nacht, aber es geht allmählich dem frühesten Morgen entgegen. Die Regiebemerkung zu Beginn des Aufzuges besagt: „Durch die offene Balkontür hinten sieht man den Sternenhimmel.“ Eugenie und Marianne wünschen sich gute Nacht. (V, 1). Der Fürst sagt zu Eugenie: „Noch diese Nacht erklären Sie sich für des Prinzen Braut, oder einen sehen Sie nicht lebend wieder, Ihren Vater oder Ihren Verführer, oder morgen habe ich Ihre Ehre gerächt, oder Sie können sich ohne weiteren Widerspruch auf Erden in die Arme stürzen, von denen das Blut Ihres Vaters träuft.“ (V, 3). Zu Beginn der fünften Szene verwundert sich Mariane darüber, daß ihre Herrin so spät in der Nacht noch Wein zu trinken wünscht. Neben diesen Angaben, welche alle auf die späte Stunde hinweisen, finden sich auch schon solche, die das Nahen des Morgens verkünden. So im Monolog der Eugenie die Stelle: „Und nun schnell! schnell! Den Regenmantel gegen die kühle Morgenluft.“ (V, 2). Oder der Ausspruch des Fürsten zu seiner Tochter: „Diesen Morgen noch werden Sie ihn (den Prinzen Friedrich) kennen lernen: Sie werden sich ihm verloben.“ (V, 3). Ebenfalls in der dritten Szene spricht der Fürst zu Eugenie das entscheidende Wort: „Ich lasse Ihnen eine halbe Stunde, sich zu entscheiden.“ Eine letzte Spannung wird dadurch im Zuschauer erzielt, der sich ahnungsvollen Gemütes fragt, was wird in dieser halben Stunde geschehen? Während dieser halben Stunde naht dann der Morgen, auf den schon in den vorausgehenden Szenen angespielt worden ist. Voll eigentümlich ergreifender Wirkung ist

die Parallele zwischen dem Übergang von Nacht zum Tag in der Natur und vom Leben zum Tod im Verlauf des Dramas, wie sie in den beiden folgenden Aussprüchen der siebten Szene durchgeführt ist. Voll Begeisterung sagt Eugenie zu Paul: „O sieh; der Himmel feiert unsre Brautnacht mit seinen ewigen Fackeln — dort am Saume naht die Sonne schon. Auf den Tag nach dieser Nacht bring ich dir den Gruß — den letzten Gruß für diese Welt, mein Paul!“ Und dann etwas später: „Mein schöner Paul, du leuchtest bleich, wie ein Stern, wenn der Morgen naht.“ Worauf Paul erwidert: „Er naht — leb wohl — komm — bald.“ Wie im vorhergehenden Drama beleuchtet auch jetzt wieder das unerbittlich grelle Tageslicht die Opfer des tragischen Geschehens der Nacht. In der achten Szene äußert sich voll Freude der Malteser gegen seinen Schwager: Gut, Max; morgen schon deklarierst du die Verbindung deiner Tochter mit Paul Lubinski, meinem Erben.“ Durch die letzte Anspielung auf die Zeitrechnung ist geschickt eine packende Kontrastwirkung erzielt, wissen wir doch schon, daß weder Eugenie noch Paul, dieses in Frage kommende „morgen“ erleben werden. — Auch in diesem Drama dienen die Zeitangaben hin und wieder noch einer äußerlichen Spannung, meist jedoch wird durch sie eine Kontrastwirkung erzielt, indem ein Zeitpunkt das Gegenteil von dem bringt, was früher von ihm erhofft wurde. — Das Tempo ist trotz der eingestreuten Erzählungen ein sehr rasches, beinahe jede Szene bringt die Handlung einen Schritt vorwärts.

In dem nächsten Stück, der „Waldburg“, findet sich auf dem Titelblatt die Zeit nicht näher vermerkt. In der ersten Szene des ersten Aktes verkündet der Kastellan seiner Dienerschaft: „Heut oder morgen treffen seine Erlaucht hier ein“, damit ist die Erwartung des Publikums in bezug auf die Persönlichkeit des alten Grafen sogleich auf einen bestimmten, wenn auch nicht allzugenau fixierten Zeitpunkt eingestellt, das Interesse für das nächste Geschehen der Handlung ist damit angeregt. In der dritten Szene tritt dann die erwartete Person selbst auf. Schon bei seinem ersten Auftritt erklärt der Graf, daß er sich „heute“ angegriffen fühle und von dem Zusammentreffen mit seinem Sohn für seine Gesundheit fürchte. Dieser Hinweis auf die Krankheit des Grafen Leopold in Verbindung mit der Zeitangabe „heute“ gibt uns die nicht

unwahrscheinliche Ursache dafür, daß sich die mannigfachen wichtigen Ereignisse der Handlung in so kurzer Zeit aufeinanderfolgen. Die nächste Anspielung auf die Zeit aus dem Munde des Kastellans präzisiert den Zeitpunkt des gerade auf der Bühne sich Abspielenden. Er sagt, der Maler werde wohl gleich nach Hause kommen; denn hier im Tal und unter den großen Bäumen würde es eine Stunde eher Nacht. (I, 3). In der sechsten Szene wird uns dann durch den Grafen in ebenso ungezwungener und natürlicher Weise mitgeteilt, wann wir uns denken müssen, daß die Ereignisse des nächsten Aktes spielen werden. Der Graf äußert sich seinem Sohne gegenüber, bevor er sich zurückzieht: „Morgen sprechen wir uns, Heinrich." Gleich nach diesem Ausspruch verlassen sämtliche Personen den Schauplatz, und eine Regieangabe besagt: „Der Ahnensaal steht eine Zeit leer und finster. Es schlägt zwölf." Bühnenzeit und reale Zeit geraten hier in einen allzudeutlichen wahrnehmbaren Konflikt. Eben erst war davon die Rede, daß Abenddämmerung sei und jetzt nach wenig kurzen Szenen ist schon Mitternacht. Daß der unerbittlich ablaufende Mechanismus der Uhr den toten Punkt in der Handlung mit seinen Schlägen etwas ausfüllen muß, macht dieses Mißverhältnis noch besonders deutlich fühlbar; würden wir im Verlaufe der nächsten Szenen aus dem Munde einer mitspielenden Person beiläufig erfahren, es gehe schon stark gegen Mitternacht, oder etwas dergleichen, so würde dadurch der mißliche Umstand eher verschleiert. Der Zweck, den der Dichter mit dieser mitternächtlichen Stunde erreichen will, ist leicht ersichtlich. Die Stimmung, welche durch die nun folgenden grauenvollen Reden des sonderlichen Kastellans angeregt ist, soll durch die Anwendung dieses äußerlichen Mittels aufs höchste gesteigert werden. Die zwölf dumpfen Schläge der Turmuhr sollen die Szenen bedeutungsvoll einleiten, indem sie die Seelen der Zuschauer mit bangen Ahnungen erfüllen. In diesem ersten Akt befinden sich auch verschiedene genaue Zeitangaben, welche die Vergangenheit betreffen, solche Angaben machen das Geschehnis, von dem man hört, glaubhaft und natürlich. In der ersten Szene heißt es, vor achtundzwanzig Jahren sei der Kastellan mit dem alten Grafen in Wien zusammen gewesen; von Ernst wird gesagt, er sei drei Jahre in der Fremde gewesen; von dem Maler, bezw. von Heinrich, er

halte sich schon seit einem halben Jahr auf der Waldburg auf. In der siebten Szene monologisiert der Kastellan, schon seit zweiundzwanzig Jahren hüte er ein Geheimnis, und in der achten Szene sagt er, heut seit zwanzig Jahren habe er zum erstenmal vergessen, die Türe des Nachts zu schließen und bald hernach erzählt er, im Bauernkrieg anno neunzig sei das Schloß überrumpelt worden. — Der nächste Akt bringt nur zwei Zeitbestimmungen. Wir erfahren in der ersten Szene, daß Graf Leopold eine ernstliche Krankheit herannahen fühlt, und daß er darum die Ereignisse beschleunigen muß, die Gräfin bittet ihn, ihr zur Ausführung ihrer Pläne „nur einen Tag, nur heute!" Zeit zu lassen. Auch erfahren wir, daß Graf Leopold schon von einem Spaziergang zurückgekommen ist. Mit diesen auf natürliche Weise durch ein Gespräch vermittelten Angaben ist uns der Zeitpunkt, an dem sich die Ereignisse des kommenden Aktes abspielen, endgültig festgelegt und zugleich die Erwartung auf wichtige Ereignisse gespannt. Noch eine weitere Zeitangabe in der fünften Szene dieses Aktes hat lediglich charakterisierende Bedeutung und ist für den Verlauf der Handlung ohne Folge. Klara bemerkt zur Gräfin, die eben ihr ganzes Lebensglück zerstört hat: „Erlauben Sie mir wohl, mich zu setzen — nur eine Minute lang." Dieser kleine zeitbestimmende Zusatz gibt mit vier Worten die Wirkung der Situation auf die Seele des Mädchens, ihre Verzweiflung, die sich in einer momentanen Schwäche äußert, ihre Treue gegenüber Heinrich, die Zeit zur Überlegung gewinnen will, ihre Demut gegenüber der Gräfin, die ihr nicht erlaubt, diese Zeit allzulange auszudehnen, all dies findet sich in dieser Zeitangabe ausgedrückt. Was die Vergangenheit betrifft, so wird in der zweiten und vierten Szene wieder das halbe Jahr, das Heinrich sich schon auf der Waldburg befindet, genannt, wodurch dessen innere Wandlung glaubhaft gemacht werden soll. — Reicher an Zeitbestimmungen ist der nächste Akt. Die Ereignisse spielen, obwohl wir keine wörtlichen Anhaltspunkte dafür haben, wie aber aus dem Verlauf der Gesamthandlung hervorgeht, kurz nach denen des vorhergehenden Aktes. Man kann annehmen, daß der zweite Akt am Morgen spielte und der dritte am Nachmittag desselben Tages. Die Gräfin hat inzwischen eingesehen, daß die Dinge verwickelter sind, als sie anfänglich glaubte. Zu Beginn des ersten

Aktes hat sie noch angenommen, in einem Tag ihr Ziel erreichen zu können, jetzt bittet sie den sie drängenden Grafen schon: „Lassen Sie mir nur zwei Tage noch", worauf ihr der kranke Mann entgegenet: „Teuerste Gräfin, wer nach Stunden rechnen muß, kann nicht Tage verschenken." (III, 1). Damit weiß das Publikum, daß der Höhepunkt der Handlung nahe bevorsteht und wird darauf gespannt. Die nächste Szene bringt auch schon das entscheidende Gespräch zwischen Vater und Sohn. In der vierten Szene folgt sodann die Ausführung des Planes zur gewaltsamen Trennung der Liebenden, d. h. der Kastellan sucht Klara begreiflich zu machen, sie sei die Schwester ihres Geliebten. Zur Einleitung seiner erlogenen Erzählung richtet er an Klara die Frage, „Ist nicht heute Ihr Geburtstag?" damit sucht er es glaubhaft zu begründen, daß er gerade heute seinem Pflegekind die geheimnisvoll gehütete Geschichte seiner Herkunft eröffnet. In bezug auf die Charakteristik des schlauen Kastellans und in bezug auf die Technik der Erzählung mag diese Art der Anknüpfung ganz geschickt sein, jedoch in bezug auf den Verlauf der Handlung kann man sich nicht verhehlen, daß dieser technische Kniff allzu zufällig und unwahrscheinlich wirkt, als daß dahinter nicht des Dichters Absicht sich zu aufdringlich bemerkbar machte. Wir sahen schon in den beiden vorausgehenden Dramen, daß sie gerade an den Geburtstagen der Helden spielen. In den „Rechten des Herzens" geschah die Erwägung dieses Umstandes nur zum Zwecke eine nebensächliche Erzählung daran anzuknüpfen, in der „Pfarrrose" und in der „Waldburg" dagegen handelt es sich um einen der wichtigsten Momente der Handlung, so daß die Heranziehung eines Zufalles als störend empfunden wird; in der Waldburg umsomehr, da schon so ein, in einem zeitlichen Zusammentreffen bestehender Zufall im Drama vorhanden ist, nämlich im Zusammenfallen der Geburtstage von des Kastellans und von des Grafen Sohn. Wie die Szene mit einer Anspielung auf die Zeit begonnen, so schließt sie auch wieder mit einer solchen. Da Klara den Sachverhalt von des Kastellans Erzählung immer noch nicht in dem Lichte sieht, wie dieser es möchte, läuft er endlich mit den Worten: „Na, so mag sie den Spaß einige Minuten haben, das arme Ding" davon. Ohne diese paar Minuten Galgenfrist wäre die darauffolgende Liebeszene gar

nicht möglich, und ein Moment, welches den Zuschauer in die höchste Erregung bringt und damit zur engsten Anteilnahme an dem Geschick der dramatischen Personen zwingt, käme gar nicht zustande. Auch charakterisiert dieser kurze Aufschub die scheußliche Grausamkeit des Kastellans. Die folgende Liebesszene zwischen Heinrich und Klara enthält ebenfalls einige Anspielungen auf die Zeit. So hören wir zunächst den jungen Grafen den Entschluß äußern, er werde morgen seinem Vater sagen, daß er auf alle seine Güter verzichte; dadurch werden wir schon jetzt auf eine zweite wichtige Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn neugierig gemacht. Die beiden folgenden Anspielungen auf die Zeit in dieser Szene bezeichnen den Zeitpunkt der gerade vor unsern Augen sich ereignenden Geschehnisse näher. Heinrich sagt zu Klara: „Du warst verklärt von der Abendsonne wie jetzt" und bald hernach, „wenn der Mond aufgeht find' ich dich an dem Plätzchen unter den Weiden?" Geschickt ist wieder die Natur zur Verstärkung des Eindruckes herangezogen. Wie der Abend das Kommen der dunklen Nacht ahnen läßt, so lassen auch die Umstände der Handlung das Eintreffen einer nahen unheilvollen Katastrophe vorausfühlen. Die erfundene Erzählung von der Abkunft der Klara sucht der Kastellan geschickt durch genaue Zeitangaben zu beglaubigen, indem er sagt, vor sechs Jahren, am Gründonnerstag, kurz bevor der Oberförster (den das Mädchen für seinen Vater hält) starb, hätte er sich mit ihm fünf Minuten lang eingeschlossen und ihm alles mitgeteilt. — Der nächste Akt spielt im Lauf des darauffolgenden Tages. Es geht dies aus zwei erzählenden Bemerkungen Ernsts hervor. Dieser berichtet dem Kastellan: „Hört Vater, gestern spät sah ich den Grafen mit ihr (Klara) unter den Weiden am Wasser daher nach dem Schlosse zuschleichen;" und etwas später sagt er noch einmal voll Angst: „Wenn's ihm gestern gelungen wäre, Vater! Wenn's ihm gestern gelungen wäre!" Dieses „gestern" kann sich nur auf den Abend nach dem dritten Akt und nicht etwa auf den nach dem zweiten beziehen, denn am Schluß des zweiten Aktes will Klara ja nichts mehr von Heinrich wissen, da er ihr verheimlicht hat, er sei ein Graf, während wir soeben am Schluß des dritten gehört haben, wie die Liebenden eine Zusammenkunft bei den Weiden am

Wasser, wenn der Mond aufgegangen sei, verabredet haben. Somit folgen also die Akte drei und vier zeitlich nicht unmittelbar aufeinander, sondern es liegt eine Nacht dazwischen. Am Schluß der zweiten Szene ruft Ernst aus: „Jetzt auf der Stelle frag' ich sie (Klara), ob sie mich will." Womit der Zuschauer auf neue Komplikationen im Verlaufe der Handlung, welche bald eintreffen müssen, gespannt wird. Ebenso werden wir auf die Ereignisse der kommenden Nacht vorbereitet, wenn der Kastellan, nachdem er sich von seinem Herrn betrogen sieht, in der dritten Szene drohend ausruft: „Gut, gut! Jeder Tag hat seine Nacht." — Zu Beginn des letzten Aufzuges steht die Regiebemerkung: „Es ist Abend". Der Abend auf die Ereignisse des vierten Aktes, der Abend vor der Nacht, von der der Kastellan, wie wir eben hörten, in so unheildrohender Weise sprach. Auch an dieser Stelle haben wir wieder eine Stimmungsparallele zwischen Handlung und Natur. In der ersten Szene sehen wir die Gräfin sich ihres momentanen Sieges über Heinrich freuen, trotzdem ist sie sich dessen wohl bewußt, daß sie ihren Verlobten jetzt noch nicht sich selbst überlassen und damit zur Besinnung kommen lassen darf. Jetzt muß sie zwar den einer Freundin versprochenen Besuch abstatten, doch sagt sie ausdrücklich vor ihrer Abreise: „Morgen mit guter Zeit mach' ich mich wieder los." Mit diesem „morgen" in den Worten der Gräfin steht das „nun" in den folgenden Reden des Kastellans in wirkungsvollem Kontrast. Er sagt: „Nun will ich mein Unglück bezahlt haben und die Jahrhunderte voll Beleidigungen meines Blutes. Nun will ich meinen Schwur! Bis auf den Pfennig soll es vor mir liegen. Blut mit Blut, Druck mit Druck, Qual mit Qual." (V, 4). Und im sechsten Auftritt, indem er das Zeichen zur Einäscherung gibt: „Nun wär's Zeit." Das „morgen", von dem die Gräfin spricht, wird von allen Mitspielenden nur von ihr erlebt. — Die Zeitangaben in diesem Stück haben, wie wir sahen, lediglich den Zweck, das Vorwärtsschreiten der Zeit zu verdeutlichen; wenn sie zuweilen auch eine Spannnung auslösen sollen, so sind sie doch nie so auf die Minute genau, daß diese Spannung peinlich würde. Die Handlung des Dramas zieht sich durch mehrere, wenn auch nicht weitauseinanderliegende, Tage und Nächte hin. — Das Tempo, in welchem die Ereignisse aufeinander folgen, ist zwar

ziemlich rasch, jedoch wirkt dies nicht unwahrscheinlich, da es durch die Krankheit des alten Grafen und durch den Besuch, den die Gräfin Warrach in diesen Tagen bei einer Freundin zu machen gedenkt, glaubhaft wird.

Wir gehen über zur Betrachtung der Zeitverhältnisse in Ludwigs nächstem Drama: „Das Fräulein von Scuderi". Es ist dies das erste Drama des Dichters, welches einen historischen Stoff behandelt. Das Verhältnis der Zeit, in welche der Dichter die Handlung datiert, zu der Zeit, in welcher die Geschehnisse sich tatsächlich ereignet haben, stimmt nicht genau. Unter dem Personenverzeichnis findet sich die Bemerkung: „Das Stück spielt in Paris, anfangs des achtzehnten Jahrhunderts." Diese Zeit stimmt nicht für alle Teile der Handlung genau mit der historisch gegebenen überein. Ludwig verbindet den aus der Novelle Hoffmanns übernommenen Stoff mit der historisch so wichtigen Tatsache der Auflösung der chambre ardente. Diese erfolgte schon 1682. Das historische Fräulein von Scuderi starb im Jahre 1701. Da der Dichter am Schluß seines Dramas das nahe Ende seiner Titelheldin ahnen läßt, hat er zugunsten dieses für sein Drama wichtigeren Ereignisses das Datum des für die Weltgeschichte wichtigeren Ereignisses umgeändert. — Sehen wir nun wieder, wie sich die Zeitverhältnisse im einzelnen während des Verlaufes der dramatischen Handlung gestalten. Um glaubhaft zu begründen, daß es möglich ist, daß in der ersten Szene des ersten Aktes zwei Menschen in dem Salon einer Dame, die sie besuchen wollen, einen so langen, an erzählendem Element so reichen Expositionsdialog führen, läßt der Dichter im Verlaufe dieses Dialogs Serons zu Miossons sagen: „Bis sie (eben die Dame des Hauses) nach Hause kommt von ihrer Andacht / Zu Notre-Dame, verkürzt euch vielleicht / Die Zeit, zu hören, wie jenes Lied entstand." / Da die für die Handlung wichtigen Ereignisse nahe bevorstehen, und um für eben diese Ereignisse das Interesse des Publikums anzuregen, ist der kurze Monolog des Miossens in der ersten Szene reich an Zeitangaben. Miossens sagt, noch diese Nacht wolle er den Mörder entlarven, denn jetzt sei wohl ein Schmuck, den er schon lange bestellt habe, fertig. „Gleich jetzt" will er das Kleinod holen lassen und darum seinen Besuch auf „später" verschieben.

Um gleich von vornherein die Wichtigkeit dessen, was die Magd des Fräuleins dem Arzte zu melden hat, hervorzuheben, leitet sie ihren Bericht in der zweiten Szene mit einer Anspielung auf die Zeit ein, indem sie sagt: „Meister Serons wie / Hab ich den Augenblick erwartet euch / Allein zu sprechen." Die Martinière sagt ferner, seit gestern ängstigte sie alles, womit genau der Zeitpunkt jenes wichtigen, vor dem Drama liegenden Ereignisses angegeben ist. Um die Unterbrechung der eigentlichen Handlung, welche die kleine fünfte Szene darstellt, die lediglich zur Vorbereitung auf das Erscheinen Cardillacs dient, wahrscheinlich zu machen, ist in der vierten Szene gesagt, daß der Goldschmied zwar kommen werde, jedoch erst, nachdem er in der Kirche zu Saint-Sulpice seine Andacht beendigt habe. Zu Beginn der fünften Szene meldet sodann der Diener das Erscheinen des Erwarteten und fügt bei, er habe jedoch nicht lange Zeit. Cardillac läßt dies den Diener melden, um sein aufgeregtes, hastiges Wesen, das er sodann zur Schau tragen wird, und das ja in Wirklichkeit einen ganz andern Grund hat, auf harmlose Weise glaubhaft zu begründen. Er selbst wiederholt dann vor seinem Abgehen, wie er es so eilig habe. — Die zahlreichen Beziehungen auf die Zeit in der sechsten Szene des zweiten Aktes dienen zunächst lediglich zur Charakteristik des Goldschmieds. Er marktet dort förmlich mit Jérome, dem Diener Miossens, um den Ablieferungstermin des bestellten Schmuckes. Er möchte diesen Termin solange wie möglich hinausschieben, der Diener besteht darauf, den Schmuck gleich zu bekommen, da er ein Geburtstagsgeschenk sei. Schon wieder sehen wir, daß Ludwig einen solchen zufälligen Geburtstag verwendet, dieses Mal stört der Umstand nicht, da er weiter nicht von Bedeutung ist. Der Disput endet endlich damit, daß Cardillac sagt: „Kommt morgen wieder, morgen.", worauf Jérome entgegnet: „Nun gut. Vor zehn Uhr aber, sag ich euch / Punkt elfe pflegt mein Herr — ists just nicht Vollmond — / Ihr wißt nun welchen Weg zu gehen. In der siebten und achten Szene, ebenso einmal in der neunten wiederholt der Goldschmied dann mehrmals monologisierend diesen Zeitpunkt „Punkt elfe", so daß die Spannung auf diesen Termin bewußt gesteigert wird, umsomehr, da wir bereits ahnen, was dann geschehen soll. Da an dieser Stelle die genaue Zeitbestimmung richtig motiviert ist, wird die Spann-

ung dadurch nicht peinlich. Ebenso zur Spannung dient es, wenn der Goldschmiedmeister seiner Tochter am Schluß der achten Szene in rauhem Tone befiehlt, sie soll nicht eher wiederkommen, als bis er sie rufe. Daraus geht hervor, daß das, was nun folgt, etwas Geheimnisvolles und sehr Wichtiges sein muß. Zum Schluß der neunten Szene bemerkt Cardillac halb für sich, halb zu Olivier: „Es ist schon spät. / Schlaf wohl. — Läg er im Meer. — Ich schließ die Haustür." /, womit die Zeit des in diesen Szenen sich Abspielenden ungefähr bestimmt ist. Im zehnten Auftritt tut Olivier monologisierend seinen Entschluß kund, noch „diese Nacht" Fräulein von Scuderi aufzusuchen. — Nach dieser Szene erfolgt der Dekorationswechsel. Die zeitliche Unterbrechung der Handlung ist, wie nach ihrem Verlauf zu konstatieren ist, jedoch nur kurz. Daraus, daß das Fräulein ihren Diener zur Ruhe schickt (II, 12) und auch der Martinière „Gute Nacht" wünscht (II, 17), ist zu ersehen, daß es inzwischen völlig Nacht geworden sein muß. Olivier erscheint in der vierzehnten Szene in der Wohnung der Scuderi und bittet in beschwörendem Tone, daß Cardillac „morgen" der Schmuck zurückgesandt werden soll. Wiederum eine Spannung erregende Anspielung auf das „morgen", an welchem etwas Entsetzliches geschehen muß. — Der dritte Akt spielt am nächsten Tag, was uns gleich aus den ersten Worten Cardillacs klar wird, indem er sagt: „Wer kommt da? Ah; der Graf von Miossens / Wird schicken nach dem Schmuck." / Der Eintretende ist Graf von Miossens selbst. Die Anspielung auf die Zeit, welche in den Worten: „Die Rechnung wird mein Diener „morgen" holen" (III, 2) liegt, dient lediglich zur Charakteristik des Edelmannes, der zu stolz ist, solche Geschäfte selbst zu besorgen. Für den Verlauf der Handlung ist sie weiter nicht von Bedeutung. In dem in der nächsten Szene folgenden langen Monolog spielt Cardillac abermals wiederholt auf jenen kritischen Zeitpunkt „Punkt elfe" der kommenden Nacht in geheimnisvoller Weise an, wodurch allmählich das gesamte Interesse des Publikums auf diese Stunde konzentriert wird. In dem Monolog, in welchem der Goldschmied den ganzen Verlauf des Mordanschlages auf Miossens wollüstig vorauskostet, wird die dunkle Nacht mehrmals in Parallele zur dunklen Tat gesetzt, um das unheimlich Düstere der Stimmung zu erhöhen, so

wenn er sagt: „Nun ist es zehn erst, und kaum das. — Das ist / Mein Morgen; da wird meine Seele frisch / Und stark. Ein anderer bin ich bei Nacht“ /, und später: „Die Nacht läßt leben, hält ihr Ohr gern zu,“ endlich: „Still — still / Die Nacht hält ihren Atem an.“ Am Schluß dieses Monologes bemerkt Cardillac: „'Sist hohe Zeit.“ Die Anspielungen in der vierten und sechsten Szene des dritten Aktes sind gleicher Art wie die im zweiten Akt, welche dieselbe Stunde charakterisieren. Sie beziehen sich hier wie dort auf die Müdigkeit, das Türzuschließen, das Gutenachtsagen, das Zubettegehen. Da der verfehlte Mordanschlag auf Miossens sich nicht auf der Bühne selbst abspielt, ist es besonders notwendig, wenigstens die unheimlich grauenvolle Stimmung, welche eine solche Tat im Zuschauer erweckt, während der Zeit, da Cardillac fort ist, beizubehalten. Dies geschieht durch die langen Reden der Caton. Hier verwendet der Dichter besonders deutlich zur Verstärkung der Stimmung die Parallele von dunkler Tat und dunkler Nacht, wenn er das geschwätzige Weib sagen läßt: „'Sist eine wilde Nacht heut, schaurig, schaurig, / Über die Maßen schaurig. Nun, wir stehn / Und reden hier im warmen Kämmerlein, / Derweil vielleicht da draußen auf der Straße 'nem / Vornehmen Mutterkind der kalte Dolch / Ins warme Herz fährt — /“ (III, 6). In der achten Szene wird Cardillac zu Tode verwundet wieder auf die Bühne geschleppt. Die Zwischenzeit, in der sich auf der Straße der vereitelte Mordanschlag auf Miossens ereignet hat, ist durch die Reden der Alten, durch einen Monolog der Madelon und durch eine Spannungspause, in der die Szene leer bleibt, genügend ausgedrückt. Immerhin wirken diese Mittel als Notbehelfe. Ein Konflikt zwischen wirklicher Zeit und Bühnenzeit wird außer durch die eingeschobenen Füllszenen noch durch die zwei folgenden absichtlich ungenauen Zeitangaben zu vermeiden gesucht. Wir hörten in der dritten Szene Cardillac sagen: „Nun ist es zehn erst, und kaum das“ und hören jetzt wieder die Canton dem Polizeileutnant erklären, es sei noch keine Stunde her, daß der Goldschmied sich zur Ruhe begeben habe (III, 10). — Zu Beginn des nächsten Aktes wird sogleich in der ersten Szene durch eine die Zeit betreffende Bemerkung in einer längeren Erzählung der Martinière mitgeteilt, daß seit den Ereignissen des dritten Aktes bereits eine Woche verflossen ist.

Die Martinière erzählt dort Serons: „Nun gings sechs Tage lang vom Pontius zu / Pilatus.“ Die nächste zeitliche Bestimmung findet sich erst im neunten Auftritt. Degrais führt dort Olivier vor das Fräulein von Scuderi, indem er ihm zugleich mitteilt, daß der Gerichtspräsident ihm anderthalb Stunden für die gewünschte Aussprache zur Verfügung gestellt habe, er macht ihn jedoch darauf aufmerksam, daß ein großer Teil dieser Zeit bereits verstrichen sei. In der nächsten Szene möchte Olivier gern Fräulein von Scuderi von dem Schicksal seiner Mutter erzählen, doch muß er sogleich zu seiner eigenen Angelegenheit übergehen, da Degrais vor der Tür die Minuten zählt. In dieser Erzählung sagt Olivier auch, er habe ganze Nächte lang das Treiben Cardillacs belauert; er mußte also schon mehrere Tage vor den Geschehnissen des Dramas um Cardillacs Geheimnis wissen, woraus sein bleiches Aussehen und sein schon seit einiger Zeit verstörtes Wesen, das wir von Anfang an beobachten, begründet ist. Im zwölften Auftritt kommt sodann Degrais mit der Meldung: „Die Frist ist um, die mir der Präsident/Bewilligt hat.“ Daß im Drama ausdrücklich gesagt wird, Olivier habe nur anderthalb Stunden Zeit zu seiner Unterredung, ist nicht glücklich, der bestimmte Termin charakterisiert zwar die Strenge des Gesetzes, allein auf der Bühne kann Olivier ja doch nicht ein und eine halbe Stunde verweilen. Dies gilt auch, wenn man den Weg vom Gefängnis und zurück noch mitrechnet. Eine unbestimmtere Zeitangabe wäre daher eher am Platze gewesen. Ebenso halte ich es nicht für besonders glücklich, wenn Miossens bei seinem Auftreten in der vierzehnten Szene erklärt: „So sah ich recht; so wars derselbe, den / Degrais jetzt hat an mir vorbeigeführt. /“ Miossens würde besser Olivier schon von früher kennen, was durchaus nicht ausgeschlossen wäre, als daß das Abgeführtwerden des Gefangenen und das Kommen des Edelmannes zufällig übereinstimmen muß; da die beiden sich einmal gesehen haben sollten, muß erst ein Zufall dazu helfen, daß sie sich auf der Treppe begegnen. In der letzten Szene des vierten Aktes treibt das Fräulein ihre Dienerin, die ihr bei der Toilette hilft, zur Eile an; denn sie hat keine Zeit zu verlieren, wenn sie den König noch in den Gemächern der Marquise de Maintenon treffen will. Zum Schlusse der Szene betont sie noch einmal, wie notwendig die größte Eile

sei, indem sie sagt: „Muß ich denn alt sein? / Und muß ichs, hab ich keine Zeit dazu. / Ich kann nicht alt sein; denn das kostet Zeit! /“ Diese Hinweise auf die Zeit charakterisieren erstens das Fräulein in verschiedener Hinsicht und geben zweitens dem Zuschauer am Schluß des Aktes die Gewißheit, daß in der Angelegenheit des Gefangenen eine Entscheidung nahe bevorsteht, man beginnt für sein Schicksal sogar aufs neue zu hoffen, da sich das Fräulein Oliviers in so energischer Weise annimmt. — Wir kommen zum letzten Akt. Wieder liegt ein größerer Zeitraum zwischen ihm und dem vorausgehenden. Die Dauer dieses Zeitraums läßt sich nach dem Text nicht genau feststellen. Ich betrachte es als einen technischen Vorteil der Komposition, wenn der Zuschauer den Eindruck hat, es sei der Energie des Fräuleins gelungen, die Angelegenheit möglichst rasch zu fördern, als wenn es ihm zum Bewußtsein käme, daß solche gerichtlichen Untersuchungen mehrere Tage in Anspruch nehmen. Der Erzählung Serons in der ersten Szene entnehmen wir nur, daß Miossens zweimal beim König gewesen sei, und daß die Caton seit zwei Nächten einen sonderbaren Lärm im Zimmer des ermordeten Cardillac vernommen habe; ob diese Besuche des Grafen an ein und demselben oder an zwei verschiedenen Tagen stattgefunden, und wieviel Tage zwischen diesen Besuchen und den Wahrnehmungen der alten Haushälterin liegen bleibt unausgesprochen. Auch bemerkt der Arzt dem Fräulein, sie habe sich in den letzten Tagen zuviel zugemutet. Bestimmtere Zeitangaben bringt die zweite Szene, sie dienen dazu, die Spannung des Publikums gegen den Schluß zu verstärken. Baptiste bringt die Meldung: „Heut noch, heut noch / Soll die Hinrichtung (Oliviers) sein.“ Diese Meldung wird gleich darauf durch eine noch präzisere Zeitangabe gesteigert. Das Fräulein fragt: „Heut schon will man ihn töten? Gott und wann?“, worauf der Diener erwidert: „Den Abend noch. La Regnie hat geschworen, / Kein Engel soll ihn retten.“ Noch in derselben Szene beschließt Fräulein von Scuderi, ein Aeußerstes zu wagen, sie sagt sich: Jetzt darf ich nicht schwach sein, denn „Um diese Zeit / beginnt der Staatsrat in der Maintenon / Gemächern.“ Als ihr vorgehalten wird, sie sei zu schwach ein solches Wagnis zu unternehmen, entgegnet sie: „Hat er ein / Und siebzig Jahr gehalten,

mir bis jetzt / der alte Leib, wird er auf Einen Tag; / Mehr oder weniger nicht interessiert sein. /" Alle diese Anspielungen auf die Zeit charakterisieren einmal das Fräulein und erhöhen die Spannung, indem durch sie dem Zuschauer zum Bewußtsein kommt, wie wichtig einerseits und zugleich wie fraglich andererseits es ist, daß etwas zu Oliviers Rettung geschieht. — Nach der zweiten Szene erfolgt der Dekorationswechsel. Die Handlung geht ohne zeitliche Unterbrechung sogleich auf dem neuen Schauplatz weiter. In der dritten Szene sagt Fräulein von Scuderi: „Heut bin ich eine wichtige Person. / Ich fühls bis in die Füße. Gebt mir doch / Einen Stuhl — Hier muß ich auf der Lauer liegen. / Dorther kommt mir mein Wild. Sollt ichs erlaufen, / Da wär es sicher heut vor mir . . ." In der zeitlichen Anspielung dieser Worte liegt ein äußerst wirksamer Kontrast. „Heut", wo das Fräulein von Scuderi eine so wichtige Person ist, gerade „heut" muß sie sich so schwach fühlen. Dieser Gegensatz erfüllt den Zuschauer mit Spannung, indem er sich fragt, wird sie wohl die Aufregung überstehen? Zum Schluß des Dramas ist entschieden zu viel Geschehen in eine kurze Spanne Zeit gepreßt. So ist die achte Szene zu kurz. Der König zieht sich am Schluß der siebten Szene zurück, um den Befehl zu geben, daß der Gefangene befreit werde, und zu Beginn der neunten Szene steht Olivier schon da. Diese Unmöglichkeit ist allzu auffallend, wenn man nicht annimmt, Olivier sei schon im Schlosse gewesen; was man nicht kann, da eben gesagt wurde, der Gefangene sei ins Gefängnis zurückgebracht worden (V, 5). Ebenso zu rasch, schon in der zwölften Szene, kommt die Meldung, die chambre ardente sei vom König aufgehoben worden, und ganz Paris juble darüber und preise Fräulein von Scuderi für ihr kühnes Vorgehen. Die letzten indirekten Anspielungen auf die Zeit betreffen die Zukunft, welche über das Geschehen des Dramas hinausreicht. So wenn Fräulein von Scuderi Olivier zuflüstert, der Bischof von Paris werde die gestohlenen Kleinodien, soweit dies noch möglich sei, den Eigentümern wiedergeben (V, 11), oder wenn sie in der zwölften Szene ihrem nahen Ende entgegensieht. — Die besonders schwierigen Zeitverhältnisse in diesem Drama sind im ganzen glücklich behandelt, wenn auch einige wenige noch zu konstruiert wirken. — Wie wir eben konstatierten, ist das Tempo gegen den Schluß der Handlung allzu rasch.

Es wirkt dies umso störender, da es im übrigen eher schleppend genannt werden muß, was durch die vielen Monologe und Erzählungen verschuldet wird.

Im „Erbförster", zu dem wir hiemit übergehen, läuft die Handlung vom Morgen bis zur Nacht ohne Unterbrechung in der Zeitfolge zwischen den Akten oder den Szenen. Jede Frage der Zeit wird im einzelnen immer genau beantwortet, jedoch immer in der Weise, daß dabei keine Absichtlichkeit störend zutage tritt; sondern nur indirekt mit wenig andeutenden Worten im Verlauf des Gespräches oder in knappen Regieangaben. Das Drama spielt für den Dichter in der Gegenwart, eine allgemeine Zeitangabe fehlt daher. Gleich in der ersten Szene erfahren wir, daß der Tag der kommenden Ereignisse der Verlobungstag der Tochter des Försters mit dem Sohn des Besitzers ist, womit sofort eine gewisse Spannung erzielt wird, indem von vornherein alles Geschehen an einem solchen Tage von einer gewissen Wichtigkeit und Bedeutung ist. Die erzählenden Elemente des Holzhüters Weiler in dieser ersten Szene enthalten auch ganz bestimmte Zeitangaben über die Vorgeschichte des für die Handlung so wichtigen Streites wegen des Durchforstens, indem ausgeführt wird, vorgestern Nacht seien Stein und der Förster wegen dieser Angelegenheit so hintereinander geraten, daß Weiler geglaubt habe, sie würden sich fressen; gestern sei dagegen alles wieder beigelegt gewesen. Es erhöht die Tragik des Geschehens, wenn wir die unheimliche Geschwindigkeit, mit der es sich entwickelt, in Betracht ziehen. Ich sagte schon, die Handlung des Dramas spiele sich an einem Tage ab, und jetzt hören wir auch, daß die Vorbedingungen zum tragischen Konflikt keine zwei Tage zurückliegen. Zu diesen Vorbedingungen gehört auch ein Streit zwischen Andres und dem Buchjäger, der wie Weiler ebenfalls ausdrücklich bemerkt, erst „gestern" stattgefunden habe. Die beiden nächsten Beziehungen auf die Zeit in der zweiten Szene vermitteln dem Publikum in unauffälliger Weise die Zeit, in der es sich das auf der Bühne gerade Abspielende zu denken hat, so die Stelle, in der das junge Paar seine Empfindungen am Verlobungsmorgen auszusprechen sucht. Robert sagt: „Und ich bin so froh. So überfroh! Den ganzen Morgen schon bin ich im Wald . . ." Marie entgegnet bald darauf: „Nein, Robert; traurig bin ich gewiß nicht; mir ist

nur so feierlich. Den ganzen Morgen schon.“ Auch die Jahreszeit, in welche wir die Handlung zu versetzen haben, wird uns genau, jedoch scheinbar zufällig und nebenbei, im Dialog versteckt, angegeben, indem die Försterin ihre Tochter, die ein unbestimmtes Gefühl quält, mit den Worten: „Das ist die Angst, die man im Frühjahr hat“, zu trösten sucht. Es ist technisch ungemein glücklich, die Fabel des Dramas zur Frühlingszeit, zur Zeit der jungen Liebe, aber auch zur Zeit der ersten Gewitter spielen zu lassen. Damit ist von vornherein Gelegenheit gegeben, die dramatisch so wirksamen Stimmungsparallelen zwischen dem Geschehen in der Natur und dem Geschehen in der Handlung anzubringen, ohne dabei durch Zufälligkeiten entweder dem einen oder dem andern Gewalt antun zu müssen. Schon am Schluß dieser Szene findet sich eine solche Parallele in den Worten des Robert: „Komm, Marie. Hier im Haus ists so schwül.“ Diese Schwüle am frühen Morgen deutet auf ein Gewitter und die gedrückte Stimmung der Gemüter läßt eine Katastrophe ahnen. Die nächsten Zeitangaben finden sich in der fünften Szene, in der der Förster erklärt: „Ich hab dem Stein da Revanche versprechen müssen auf heut vor dem Frühstück noch“ und gleich darauf die Försterin zu sich selbst sagt: „Wenn sie nur heut nicht etwa wieder auf das Durchforsten kommen!“ Die Gegenüberstellung der beiden „heut“ in diesen Worten erhöht die Spannung. Als der Streit zwischen den Männern sich allmählich zu entwickeln droht, bemerkt sie, der Pastor hätte gesagt, mit dem Frühstück soll man nicht auf ihn warten, punkt elfe käme er zur Verlobung. Diese Anspielungen auf die Zeit zeigen, wie der Försterin in ihrer Angst alles darauf ankommt, Zeit zu gewinnen, wodurch es schon gleich in diesen ersten Szenen an spannenden Momenten nicht fehlt; denn das Publikum fragt sich unwillkürlich, ob ihr wohl ihre Absicht gelingen werde oder nicht. In der achten Szene hat der Streit mit dem Bruch zwischen den beiden Beteiligten bereits seinen vorläufigen Abschluß gefunden. Die Försterin und der Vetter Wilkens suchen den Förster umzustimmen, indem sie beide auf die Bedeutung des heutigen Tages aufmerksam machen. Die Försterin jammert: „Ich bin wie aus dem Himmel gefallen. Am Verlobungstag!“ Und Wilkens gibt zu verstehen, daß „heute“ der Stein dem Förster sein Herr sei. Schon in der nächsten Szene

bringt Möller die Entlassung des Försters, jedoch gibt er ihm noch einmal fünf Minuten Bedenkzeit. Dieser ganz bestimmte Termin von fünf Minuten wirkt in diesem Falle keineswegs peinlich, sondern lediglich dramatisch belebend, denn es wird erstens reale Zeit und Zeit auf der Bühne tatsächlich annähernd übereinstimmen, und zweitens bemerkt Möller nach Ablauf des Termines nicht etwa: „Die Frist ist abgelaufen", sondern nur, indem er auf seine Taschenuhr schaut: „Herr Förster; nun möcht ich um Ihre letzte Erklärung bitten." Das heißt das Mittel einer bestimmten Zeitsetzung wird zwar angewandt, aber nur solange es in künstlerischer Hinsicht einen Vorzug bedeutet; in dem Augenblick, wo das Gegenteil der Fall wäre, wird es in geschickter Weise wieder fallen gelassen. Die letzte Szene des ersten Aktes bietet noch einige Andeutungen, die allernächste Zukunft betreffend, indem der Förster dem jungen Stein das Haus verbietet, solange bis sein Vater das Unrecht einsehe. Die verzweifelte Frage der Försterin am Schlusse des Aktes: „Muß heut denn alles zum Schlimmsten ausgehen?" wirkt besonders ergreifend, weil dieses „heut" in wirksamem Kontrast steht zu dem, was sie in den ersten Szenen von ihm erwartet hat. — Die Geschehnisse des nächsten Aktes sind nur wenig Stunden später als die des vorausgehenden anzusetzen. Eine Zeitangabe in der Überschrift fehlt. Der Monolog des Stein enthält eine ganz ähnliche, eine Kontrastwirkung erzielende Bemerkung auf die Zeit wie die eben konstatierte der Försterin. Mißmutig muß er sich sagen: „Der ganze schöne Tag verdorben." Durch dieses eine Wort vermag das Publikum sich sofort wieder des dem Dekorationswechsel Vorangegangenen zu erinnern, der innere Zusammenhang ist damit gegeben. Die Anspielungen auf die Zeit in den nächsten Szenen zeichnen hauptsächlich Steins wetterwendischen Charakter, so wenn er nach dem Streit mit seinem Sohn sich selber gestehen muß: „Kaum die Hitze verredet, und den Augenblick darauf . . ." (II, 3). Er schickt in der vierten Szene den Möller, damit er gleich nach seinem Robert suchen lasse. Dadurch, daß dies gleich geschehen muß, wird ein Spannungsmoment erzielt, indem dadurch im Publikum die bange Frage angeregt wird, hoffentlich findet er ihn noch bevor ein Unglück geschieht. Die Zeitangaben des Buchjägers in der fünften Szene charakterisieren

das Verhältnis zwischen Stein und dem Förster, wenn er seiner Freude darüber Ausdruck gibt, daß er einen Tag Förster sei; denn er weiß ja schon, zwei Tage wird er es nicht sein; denn zuvor werden sich die beiden ja doch wieder versöhnen. Daraus, daß der Buchjäger schon in betrunkenem Zustand sich zu bedanken kommt, und daraus, daß er schon erzählen kann, er habe den Andres vorgehabt (wie wir später erfahren ist es geschehen als er daran war, die Holzhauer zum Durchforsten anzuweisen), läßt sich ungefähr die Zeit bestimmen, die zwischen dem ersten und zweiten Akt vergangen sein muß. — An die Ereignisse in der ersten Hälfte des zweiten Aktes schließen sich unmittelbar diejenigen nach dem Dekorationswechsel an. Eine technisch sehr gelungene Stimmungsparallele liegt in den Worten des Försters, der eben erst erfahren hat, daß sein Sohn vom Buchjäger mißhandelt worden ist. Er bemerkt zum Pastor: „Schönes Wetter heut, Herr Pastor, — zuckt mich da auf einmal wieder der alte Fluß im Arm. Und die Mücken spielen so tief — Es wird noch Gewitter geben heut." (II, 10). Diese Stimmunsparallele steigert geschickt die Wirkung derjenigen des Robert im ersten Akt. Die letzte Zeitangabe des Aktes betrifft wieder die allernächste Zukunft; sie bereitet auf das Kommende vor und wirkt am Schluß des Aufzuges als spannendes Moment, nebenbei gibt sie auch dem Inhalt des Dialoges etwas Natürliches. Der Förster bemerkt zu seinem Sohn Wilhelm, wenn er jetzt in die Stadt gehe, könne er vor Nacht wieder zurück sein. — Zwischen den Ereignissen des zweiten und denjenigen des dritten Aktes hat man sich abermals ein paar Stunden zu denken. Gleich in den ersten Worten, die gesprochen werden, findet sich eine kleine Zeitanspielung verborgen, die wiederum zeigt, wie genau der Dichter es in diesem Drama beim Scheine größter Absichtslosigkeit und Zufälligkeit im Grunde mit der Zeitrechnung nimmt. Möller bemerkt für sich, indem er in die Grenzschenke eintritt: „Wird ja nun seinen Weg vollends heimfinden, der Buchjäger. Von der Mühle da am heimlichen Grund hat er kaum eine Viertelstunde nach Haus." Nimmt man nun an, daß der Buchjäger immer noch nicht ganz seiner Sinne mächtig ist, so ist sein Auftreten im heimlichen Grund in der sechsten Szene begründet. Wie Möller dann wieder abgeht bemerkt er, er müsse „heut abend"

noch nach dem Hochofen, womit auch sein Auftreten im heimlichen Grund kurze Zeit später begründet ist. Die Anspielungen auf die Zeit in der zweiten Szene im Verlaufe des Gesprächs der Wilddiebe sind zwar für die Handlung unwichtig, jedoch zeigen sie, wie ernst diese Kerle ihre revolutionären Ideen nehmen, so wenn Frei sagt: „In zehn Jahren solls niemand mehr erfragen können, was so'n Büttel mal für ein Ding gewesen ist", oder wenn er später dem Wirt erklärt: „In acht Tagen muß er schaffen, und kein ehrlicher Mensch braucht ihm mehr einen Pfennig zu bezahlen dafür, sag ich ihm." (III, 3). Von Wichtigkeit für das Zusammentreffen der Umstände im folgenden ist die direkte Zeitangabe am Schluß der dritten Szene. Frei fragt den Wirt: „Welche Zeit, Wirt?" Und dieser entgegnet: „Achte durch". So direkt und so technisch berechnet diese genaue Zeitbestimmung im Grunde ist, so natürlich und ungezwungen hat Ludwig sie am rechten Ort in Frage und Antwort einzukleiden verstanden, so daß sie durchaus nicht störend wirkt. In der letzten Szene vor dem Dekorationswechsel findet sich noch die Bemerkung des Andres, er habe nicht Zeit, noch eine andere Flinte zu holen. Diese Worte dienen einmal zur Charakterisierung des Sprechers und begründen ferner auch das Erscheinen des Andres kurz hernach im heimlichen Grund. — Die Szene nach dem Dekorationswechsel wird von einer kurzen Regiebemerkung eingeleitet, in welcher auch gesagt ist, daß nun Dämmerung herrscht. Es ist dies die erste Zeitbestimmung außerhalb des Textes, der wir in diesem Drama begegnen. Jetzt, jedoch jetzt erst, wo wir uns den tragischen Höhepunkten des Dramas nähern, kümmert sich der Dichter zur Erhöhung der düstern Stimmung um alle ihm zu Gebote stehenden Mittel, und er zieht auch den maschinellen Theaterapparat zur Erreichung seiner Zwecke heran. Da wir langsam, nach und nach, auf diese Abendstunde vorbereitet wurden, läuft Ludwig nicht mehr Gefahr, sich damit eine rohe Äußerlichkeit zu Schulden kommen zu lassen. Die Ereignisse im heimlichen Grund folgen sich dann Schlag auf Schlag. Bei diesem fortreißenden Tempo ist kein Platz mehr zu erklärenden Zeitbestimmungen, die sind schon in den vorangehenden Szenen gemacht worden und werden zum Teil auch noch später nachgeholt. Nur einmal, in dem diese Ereignisse einleitenden Dialog zwischen

Robert und Kathrine wird zur Verstärkung der Stimmung ganz leicht eine Naturparallele angedeutet in den Worten des Mädchens: „Jetzt seh ich das Hirschgeweih oben am First gegen den Abendhimmel.“ — Der Schluß des Aktes spielt wieder im Schloß des Stein. Die Ereignisse folgen unmittelbar denen im heimlichen Grund. Stein quält sich in banger Ahnung vor einem durch seine Schuld herannahenden Unheil. Endlich kommt der Pastor und entschuldigt sich erzählend, daß ein Kranker ihn so lange aufgehalten habe. Man sieht wieder, wie Ludwig nichts versäumt, um die Zeitrechnung stimmen zu machen. Die Schlußszenen dieses Aktes enthalten noch einen höchst dramatischen Stimmungsumschlag, der neben andern Mitteln auch durch zwei kontrastierende Zeitanspielungen wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht wird. Der Pastor wird mit einem neuen Friedensvorschlag ins Försterhaus gesandt. Sowohl der Geistliche als der Gutsbesitzer erhoffen das Beste von diesem Vorschlag, was sich namentlich in folgenden Worten äußert: „Pastor: „Und morgen“ — Stein: „Als wär kein heute gewesen.“ (III, 8). Und bald darauf erklärt Stein noch einmal, er wolle schon „heute“ ein kleines Vorfest feiern. In dem Augenblick bringt Möller den Umschlag der freudigen Stimmung in ihr Gegenteil durch seine entstellenden Berichte der Ereignisse aus dem heimlichen Grund. Jetzt ruft Stein in höchster Aufregung: „Augenblicklich zu Pferde — Sie könnens totreiten — nur schnell — Militär aus der Stadt.“ (III, 9). Zu dem so schönen „morgen und heute“ in der achten Szene steht das grauenvoll unerbittliche „augenblicklich“ in wirkungsvollem Kontrast. Abgesehen davon werden wir durch diese am Schluß des Aktes stehenden Zeitangaben wiederum auf die Ereignisse des nächsten Aktes gespannt. Wenn Möller in der Schlußszene auf die Frage Steins, wo sich alles zugetragen habe, antwortet: „Beim ersten Lautensteg — im heimlichen Grund, kaum eine halbe Viertelstunde überm Jägerhaus drüben,“ so ist damit in geschickter Weise eine Zeitbestimmung gegeben, welche für die nächsten Akte von Wichtigkeit ist. — Der vierte Akt ist wieder mit der Regiebemerkung „Dämmerung“ überschrieben, womit schon gesagt ist, daß die Ereignisse zeitlich unmittelbar auf die des dritten Aktes folgen. Die erste Anspielung auf die Zeit findet sich in der ersten Szene im Dialog zwischen

Wilkens und der Försterin. Er macht ihr den Vorschlag, mit den Kindern zu ihm zu ziehen, wenn sie wolle, daß er ihr auch fernerhin helfen, d. h. die Försterskinder als seine Erben betrachten soll. Sein Vorschlag ist jedoch an einen ganz bestimmten Termin geknüpft, indem Wilkens nämlich sagt: „Bis morgen mittag kann sie ein Langes und Breites überlegen. Ist sie morgen mittag bis zwölf in der Grenzschenke, da will ich sie erwarten, so gehen wir auf der Stelle in die Stadt zum Notar; ist sie es nicht — auch gut.“ Durch diese Worte wird z. T. das rasche Tempo des folgenden bestimmt, indem sie die Försterin zu raschen und unüberlegten Handlungen antreiben; nebenbei charakterisiert die bestimmte Zeitangabe in den Worten des Vetters in vortrefflicher Weise seine eingebildet protzige Natur. Über der dritten Szene steht die Regiebemerkung: „Die Bühne wird immer dunkler.“ Das fortschreitende Dunkelwerden in der Natur geht zur Verstärkung der Stimmung parallel mit den immer tragischer werdenden Geschehnissen der Handlung. In der vierten Szene wird es dann vollständig Nacht, indem eine Regieangabe besagt: „Marie zündet die Lampe an und setzt sie auf den Tisch zum Förster.“ Die nächsten Anspielungen auf die Zeit befassen sich meistens mit der Zukunft, und es wirkt dramatisch belebend zu hören, wie jeder von dieser Zukunft etwas anders fürchtet oder erhofft. Dennoch hat der objektiv beobachtende Zuschauer die bange Ahnung, daß eine nahe Katastrophe allem Geschehen eine ganz andere Wendung geben wird. So bemerkt der Förster in seiner Rede „heut und morgen“ wirkungsvoll einander gegenüberstellend: „Morgen geht's fort. Wenn ich schon kein Staatsdiener bin, und — heut will ich noch einmal lustig sein.“ (IV, 4). Auch in den Gedanken der Försterin spielt der Vergleich von „heut und morgen“, zwar ihr selbst weniger bewußt, eine Rolle. So wenn sie für sich bemerkt: „Der Andres kommt immer noch nicht und 's ist schon lang dunkel. Und ich muß gehn morgen.“ (IV, 4). Endlich sagt sie in der fünften Szene: „Es wird immer dunkler, und der Andres kommt nicht“ . . . „Vielleicht wenn er morgen hinaus muß ins Elend, oder wenn sie ihn einsetzen in den Turm, oder noch was Schlimmeres geschieht.“ Man beachte auch in diesen beiden Aussprüchen wieder die wirkungsvolle Stimmungsparallele. Auch in dem Brief Roberts, der in der fünften Szene gelesen wird, ist „heut

und morgen“ einander gegenübergestellt. Er schreibt: „Komm den Abend oder die Nacht in den heimlichen Grund.“ Und später: „Morgen früh geh ich in die Welt.“ Besonders spannend wirken die geheimnisvoll andeutenden Worte des Försters, wenn er sagt: „Gute Nacht — ihr braucht nicht auf mich zu warten morgen, wenn ihr zum Ohm geht. Ich bin vielleicht schon aus.“ Marie, deren Gefühle eine kurze Zeit lang zwischen ihrem Vater und ihrem Geliebten schwanken, ist gegen den Schluß der Szene entschlossen, beim Vater auszuhalten. Die Festigkeit dieses Entschlusses tut sich in der bestimmten Zeitangabe ihrer Worte kund, indem sie zum Förster sagt: „Morgen gehn wir zusammen.“ Weiler sagt in der sechsten Szene, über dem Lautenberg komme ein Gewitter herauf, die Kiebitze würden so ängstlich kreischen, er hätte es schon vorher gedacht, es sei so schwül gewesen, und dann sagt er plötzlich: „Ulrich, vor einer Stunde ist einer erschossen worden“, womit genau die Zeit, die zwischen den Ereignissen des dritten und denen des vierten Aktes liegt, bestimmt ist. Geschickt wird die eben gehörte Stimmungsparallele in den Worten des Försters weitergeführt, da er zu Weiler, den er gern lossein möchte, bemerkt: „Das Wetter ist schon über dem Lautenberg, hört ihr? Wenn ihr lang macht, erwischt euch der Regen.“ Weiler entgegnet: „Es blitzte schon vorhin, wie ich die Lärchenhöhe herkam, macht' es die ganze Gegend hell.“ Eine sehr gut die Spannung auf das Kommende erregende Zeitangabe findet sich in dem kurzen Dialog zwischen dem Förster und seinem Sohn Wilhelm in der siebten Szene. Der Förster, der schon abgehen will, dreht sich in der Tür noch einmal um und fragt: „Wann könnten die da sein, Wilhelm?“ Wilhelm: „Die Soldaten?“ Der Förster: „Vor?“ Wilhelm: „Vor eins.“ Förster: „Noch Zeit genug.“ Wilhelm: „Wozu, Vater?“ Förster: „Zum — Ausschlafen.“ Noch eine letzte sehr wirkungsvolle und spannungerregende Zeitangabe findet sich gegen den Schluß des Aktes. Die Försterin möchte ihren Gatten vom Ausgehen zurückhalten, indem sie ihm sagt, sein Geschäft werde ja noch Zeit haben, doch der Förster entgegnet ihr bestimmt und fest: „Nein; es muß heute noch getan sein.“, womit gesagt ist, daß nur noch ein Wunder die herannahende Katastrophe aufhalten könnte. Dieser Eindruck wird noch verstärkt dadurch, daß, als die

Tür geöffnet wird, nach einer Regieangabe, der Schein von hellem Wetterleuchten ins Zimmer dringt. — Wir kommen zum letzten Aufzug. Im Zwischenakt ist nur eine ganz kurze Spanne Zeit verflossen. Die Katastrophe, die schon in den ersten Szenen des Dramas zu ahnen war, und die wilde Gewitternacht, die ebenfalls allmählich entwickelt wurde, brechen nun zu gleicher Zeit herein. Die Stimmungsparallele zwischen Natur und Handlung, die wir bis jetzt während des ganzen Verlaufes des Stückes beobachten konnten, ist bis zum Schluß festgehalten, wodurch die packendsten Effekte erzielt werden. Diese Stimmungsparallele durchzuführen, dienen die meisten Beziehungen auf Zeit und Natur in Regiebemerkungen und eigentlichem Text. Aus einer Regievorschrift zu Beginn des Aktes geht hervor, daß Nacht ist und es draußen wetterleuchtet. Diese nüchternen Vorschriften wären nicht einmal nötig, da sich die Tatsache auch sogleich aus dem Monolog der Försterin während der ersten Szene ergibt, indem sie klagt: „Und der Andres kommt auch nicht. Und die schwüle Wetternacht dazu . . .“ Und gleich darauf: „Der Wind stieß den angelehnten Laden auf.“ In der zweiten Szene kommt Wilhelm zur Mutter und erklärt, er wolle die Marie holen. „Bei dem Wetter?“ fragt die Försterin ängstlich, worauf der Sohn trotzig antwortet: „Das wär mir auch ein Jägerjunge, der sich aus so einem bißchen Blitzen was machte.“ Und wieder ist die Försterin in der nächsten Szene allein und klagt: „ . . . Und das Wetter wird immer schlimmer. Unten ein Nebel, und oben das Gewitter immer näher,“ . . . „Und so ganz allein in dem einsamen Jägerhaus mitten im Wald, und so tief in der Nacht!“ Der Förster kommt im vierten Auftritt, seine Frau empfängt ihn mit den Worten: „Bist dus schon — (sich korrigierend) endlich?“ Die Beziehung auf die Zeit, die in den Worten „schon“ und „endlich“ liegt, gibt dem Augenblick etwas ergreifend Lebenswahres. „Schon“ sagt sie voll Angst, da die auf ihr Anraten heimlich weggegangene Tochter noch nicht zurück ist, und darauf „endlich“, damit ihr Gatte keinen Verdacht schöpfe und glauben soll, ihre Aufregung sei nur Gewitterfurcht. In dem Augenblick, da der Förster seiner Gattin gestehen will, welche Schuld er sich aufs Gewissen geladen, schreit die Försterin auf: „Schieß zu. Eine Stunde früher, eine Stunde später, du hast mich doch auf dem Ge-

wissen.“ Durch diese Worte bemächtigt sich auch des Zuschauers das Gefühl, die Enthüllung von etwas Furchtbarem sei nur eine Frage der Zeit, wodurch die Spannung aufs höchste gesteigert wird. In der langen Rede des Försters in der achten Szene ist noch einmal das Mittel der Stimmungsparallele für einen speziellen, d. h. nicht eigentlich für den Verlauf der Handlung wichtigen Fall angewandt. Es sei dies nur der Vollständigkeit halber angeführt. Der Förster führt aus, seine Angehörigen sollten ihn doch zum Helden einer Moritat machen und damit Geld verdienen, auf dem Schlußbild soll dargestellt sein, wie die Seele des Selbstmörders zu mitternächtlicher Stunde als wimmerndes Gespenst umgeht. — Wir sehen, daß die Zeitrechnung in diesem Drama eine sehr genaue ist, daß sie sich jedoch trotzdem nirgends allzu aufdringlich breit macht. Besonders gelungen sind die Stimmungsparallelen, da sie so gar nicht gewollt erscheinen, sondern gleichsam als selbstverständlich wirken. — Das Tempo der Gesamthandlung erweckt den Eindruck einer ungemeinen Raschheit, obwohl verschiedene Retardationsmomente angebracht sind. Diese Retardationen sind jedoch logisch so berechtigt, daß sie niemals das Tempo schleppend machen.

Ganz unbestimmt und nur andeutungsweise wird die Zeit im letzten vollendeten Drama Ludwigs, in „Die Makkabäer“ behandelt. Es galt hier historische Ereignisse, die sich durch mehrere Jahre hinziehen, in einige Hauptmomente zusammenzufassen. Um diesen Hauptmomenten den Anschein von Wahrscheinlichkeit zu geben, sind die Anspielungen auf die Zeit zwar vorhanden, aber sie sind meist so unbestimmt gehalten, daß der Zuschauer gar nicht in Versuchung kommt, sie auf ihre Richtigkeit nachzuprüfen. Nach dem Personenverzeichnis findet sich die Bemerkung: „Die Zeit zwischen den Jahren 167 und 161 vor der christlichen Zeitrechnung“, d. h. die historischen Ereignisse fallen in diesen Zeitraum, was dagegen auf der Bühne vor sich geht, scheint sich uns im Verlauf von wenig Tagen zu entwickeln. Der erste Akt enthält lange erzählende Momente, in denen von Ereignissen und Tatsachen aus Israels Vergangenheit die Rede ist, ohne daß jedoch gesagt wäre, zu welcher Zeit diese Ereignisse stattgefunden haben. Ebenso wird Gegenwart und Zukunft nur angedeutet. So geht nur

aus gelegentlichen Anspielungen hervor, daß Mattathias heute sein Fest feiert. Lea ruft den Mägden zu: „Helft Kränze winden zu des Vaters Fest.“ Und später sagt Jojakim: „Der Zorn / Des Herrn auf Israel, und Mattathias / Hält Feste?“, was den kommenden Ereignissen schon rein äußerlich eine gewisse Bedeutung gibt, für den Verlauf der Handlung aber nicht von Belang ist. Wir fanden somit dieses technische Mittel beinah in den meisten Dramen Ludwigs verwendet. Die Szene scheint zur Abendzeit zu spielen, denn Mattathias kommt mit den Seinen von der Schafschur, und Lea sagt einmal: „Was von Sorge noch / Und Last des Tags dich drückt, — sieh hin: dort nahn / Bekränzte Dirnen, mit dem Saitenspiel / Und leichtem Tanz es dir hinweg zu scherzen.“ Von einer noch ganz unbestimmten Zukunft werden glückliche Änderungen in bezug auf die traurige Lage des Volkes Israel erhofft. In dieser Hinsicht sagt Joarim: „Warum auch weinen? Kommt nicht einst der Retter, / Der Israel befrein wird und erhöhn?“ Und Eleazar berichtet, die Mutter habe ihm einst gesagt: „Vergiß dein Weinen, Kind; / Die Zeit wird kommen, wo du stolz sein darfst.“ / Nachdem Jojakim schreckliche Berichte aus Jerusalem gebracht hat, glaubt Lea, wenn auch verfrühter Weise, des israelitischen Volkes Schicksalsstunde habe geschlagen; sie sagt zu Judah, die Stunde habe ihn gerufen und bald darauf: „Der Mann in Judah fände seine Stunde, / Die Stunde nicht in Judah ihren Mann?“ / Dieses Betonen der Wichtigkeit der Stunde macht das Publikum gespannt auf die Ereignisse, die sodann im folgenden aus ihr resultieren. — Wir kommen zum zweiten Akt, der einige Tage, vielleicht auch Wochen später spielt als der erste, was aus den Geschehnissen zu schließen ist. Mattathias ist in der Zwischenzeit todkrank geworden und sieht seinem Ende entgegen. Eleazar, der im ersten Akt nach Jerusalem gesandt wurde, muß sich schon eine Zeitlang daselbst aufgehalten haben, denn jetzt, da er zurückkehrt, berichtet er, wie er Antiochus des Jüngern Freundschaft gefunden habe, was bei einem so klugen Herrscher jedenfalls nicht von einem Tag auf den andern möglich war. In diesem Akt finden sich in den Worten der syrischen Feldherren zwei bestimmte Zeitangaben, die auch einen ganz bestimmten Effekt erzielen. Gorgias erklärt dem Volk, er gebe ihm Bedenkzeit, ob es opfern wolle, bis der Altar vollendet

sei. Und später sagt Nikanor: „Wenn nicht von diesem Altar Opferduft, / Von Einem dieser Stadt entzündet, steigt, / Eh' dieses Stundenglases Sand verrann. / Soll von Antiochus und seiner Rache / Die Stätte predgen bis zum End der Zeiten." Diese Terminsetzungen wirken spannend und tragen viel zu dem überaus dramatisch-lebendigen Spiel der Szenen bei. Diesmal täuscht sich Lea nicht, wenn sie glaubt, die Schicksalsstunde sei hereingebrochen, und ihre Worte: „Der Herr hat selbst den Augenblick gesandt" bestätigen das Gefühl des Zuschauers, das ihm sagt, daß von diesen Geschehnissen der ganze weitere Verlauf des Dramas abhängig sein werde. Auf die Zukunft, wenn auch auf eine unbestimmte, weisen dann deutlich die Drohungen der Feldherren und Eleazars gegen den Schluß des Aktes, die alle darin übereinstimmen, daß sie jetzt zwar abziehen müßten, einst aber wiederkehren werden. Die beiden letzteren Anspielungen auf die Zeit erregen indirekt die Spannung auf das Kommende. — Die Ereignisse des nächsten Aktes spielen sich einige Wochen später als die des vorausgehenden ab, denn, wie wir hören, sind inzwischen mehrere große Schlachten geschlagen worden. Es ist Abend, wie wir bald von Judah erfahren, der sagt: „Schon sinkt der Abend. — Gebt das Zeichen / Zum Einhalt den Verfolgern!" Judah sendet gleich zu Beginn Simon und Jonathan als Boten, den einen nach Modin, den andern nach Jerusalem; dies ist hier zu vermerken, da nach der Ankunft dieser Boten sich eventuell eine zeitliche Bestimmung gewinnen läßt. Es ist der Abend vor Beginn des Sabbathes, wie wir von Jojakim wiederholt hören. Dieser Umstand ist für den Verlauf der Handlung sehr wichtig, da auf ihm die Revolte des Heeres gegen seinen Führer beruht und in ihm das für das Schicksal der Israeliten so folgenschwere Sichabschlachtenlassen seine Ursache hat. Da dieses Blutbad natürlich hinter der Szene vor sich gehen muß, und der Zuschauer nur durch die Augenzeugen auf der Bühne davon unterrichtet wird, ist es nebenbei nicht ungeschickt, daß die grausige Stimmung, welche in erster Linie nur durch Worte erregt werden kann, in zweiter Linie noch verstärkt wird durch die hereinbrechende Nacht. Daß während dieser Szenen Abend ist, besagt auch noch der Bericht Nathans in den folgenden Worten: „ . . . und der Schilde Glanz / Im Abend-

schein ist eines Meeres Glanz“ /, in welchen die Stimmungsparallele zur Verstärkung des unheimlichen Eindrucks dieser Szenen besonders deutlich hervortritt. Endlich bezeugt es auch der Befehl des Judah: „So heiß im Rückzug sie sich ordnen, kämpfend / Die Hintersten den Feind abtreiben, bis / Die Nacht uns von ihm scheidet.“ Die nächste Anspielung auf die Zeit ist der Hinweis auf die Zukunft in den Worten des Antiochus: „ . . . des nächsten Abends Rot sieht Ajax / Als Hohepriester. Gen Jerusalem!“ Sie spannen auf die Zukunft und charakterisieren nebenbei den Sprecher als schmeichelnden Diplomaten. Gleich nach diesem Ausspruch des Antiochus erfolgt ein Dekorationswechsel. — Die Regiebemerkung besagt, daß in den folgenden Szenen frühester Morgen sei. Da im Laufe des folgenden Simon und Jojakim als Boten erscheinen, ist anzunehmen, daß die Ereignisse nach dem Dekorationswechsel von den Ereignissen vor demselben nur durch die Nacht getrennt sind, obschon wir in den folgenden Szenen nirgends einen Hinweis darauf finden, daß Sabbath sei. Gleich zu Beginn dieser Szenen klagt ein Bürger von Modin: „Und mondenlang von Judah keine Nachricht.“, womit unsere Annahme, daß zwischen den Ereignissen des zweiten und dritten Aktes einige Wochen vergangen sind, sich bestätigt. — Die zeitliche Unterbrechung zwischen dem dritten und vierten Akt beträgt nur wenig Stunden, wie dies aus den Ereignissen hervorgeht. Sie spielen sich am Abend desselben Tages ab, an dessen frühen Morgen die vorausgehenden Szenen spielten. Eine Regiebemerkung schreibt vor: „Es dämmert.“ Etwas später, während die gefesselte Lea vergebens bemüht ist, sich zu befreien, findet sich die Angabe: „Es wird Nacht.“ Dieser Umstand wirkt auch hier die Stimmung verstärkend. In den Worten Leas und nachher auch Naemis findet diese Nachtstimmung ebenfalls ihren Ausdruck. So wenn Lea unter dem Einfluß des sie umgebenden Naturschauspieles sagt: „O still: / Ein Hamster schleicht zu seinem Nest; er hat / Die Backen vollgefüllt für seine Kinder. / Der Vogel auf dem Zweig schrickt aus dem Schlaf; / Ein Habicht hat die Kinder ihm geraubt, / So träumt er, und er rafft sich auf, der Schwache, / Vom Starken sie zu retten.“ In schönen Versen schildert Naemi gleich darauf den Mondaufgang: „Ein Bußpsalm — dorther kommt er, wo das Licht /

Der Nacht den milden Silberduft sich selbst / Voranschickt und den breiten dunklen Hügel / Abzeichnet, hinter dems heraufkommt . . ." Gleich darauf findet sich dann die bestätigende Regiebemerkung: „Der Mond geht auf". Sein Schein überflutet die Gegend während der nun folgenden Liebesszene zwischen Judah und Naemi, was dem lieblich feinen Stimmungszauber der Dichtung glücklich entspricht. Auch in den Worten der Naemi kommt diese Stimmung zum Ausdruck. — Auf diese Szene folgt wieder ein Dekorationswechsel; die Ereignisse schließen sich jedoch unmittelbar an. Die Regiebemerkung, welche den folgenden vorangeht, enthält die Worte: „Mondschein, Gewitterwolken am Himmel". Von hier an bis zum Schluß des Dramas spielt die Natur eigentlich beständig mit und verstärkt den Eindruck entsprechender Geschehnisse der Handlung. Zunächst beleuchtet dieser wildzerrissene Himmel das grauenvolle Elend unter der durch Hunger, Krankheit und Wahnsinn entkräfteten Bevölkerung Jerusalems. Nicht nur als Stimmungsparallele spielt die Natur mit, sondern sie ist sogar selbst von direktem Einfluß auf die kommenden Ereignisse, wie dies in den folgenden Worten des Judah angedeutet ist: „ . . . Dann in des Wetters Schutz, und wenn der Mond / Vom Himmel wich, mit leisem Tritte schleichen / Wir in des Syriers Lager uns." Auch ist die große Aufmunterungsrede des Judah stellenweise unmittelbar durch das Naturschauspiel inspiriert, wie es sich in folgenden mächtigen Worten zeigt: „Was zagen? Lebt der alte Gott nicht mehr? / Zieht er nicht selber seinem Volk zu Hilfe? / Dort in der Wetterwolk steht er gelagert / Mit allem Himmelsheer. Seht ihr das Glühn / Der Helm'? Der Schwerter Glanz? Der Speere Blitzen? / In seinen Händen hält er seinen Donner; / Die Sterne streiten mit aus ihrer Bahn . . ." — Die Ereignisse des fünften Aktes setzen auf anderm Schauplatz die Ereignisse des vierten unmittelbar fort. Während die Dichtung selbst die Handlung fortführt, geben eingestreute Regiebemerkungen das Fortschreiten der Naturereignisse an. Beide Geschehen entsprechen sich immer genau, was ungemein dramatisch lebendig und packend wirkt. Die einleitende Regiebemerkung gibt zunächst an, die Gegend sei vom Monde beschienen, der dann später von Gewitterwolken verdeckt werde und endlich untergehe. Wie

später der Lea der Marterofen, der für ihre Kinder bereit steht, gezeigt und dazu die hintere Zeltwand geöffnet wird, so wird der Blick durch Wetterleuchten aus dem zerissenen Gewölk des Nachthimmels geblendet. Als Antiochus den schrecklichen Befehl gibt, daß die gefangenen Brüder des Judah zur Marter geführt werden sollen, hört man in der Ferne das erste Donnerrollen, das allmählich immer näher kommt. Als die Gefangenen tatsächlich abgeführt werden, fordert die Regiebemerkung: „Der Sturm reißt am Zelte und verlöscht eine Ampel nach der andern; das Mondlicht immer düsterer unter den Gewitterwolken." Während es Antiochus allmählich selbst vor dem dämonischen Charakter der Lea zu grauen anfängt, soll nur noch eine einzige Lampe flackern und der Mond untergegangen sein. Als Lea zusammenbricht, verlöscht auch diese letzte Ampel. Deutlich ertönen Posaunen in den Donner. Als es gewiß ist, daß Judah mit den Seinen herannaht, schimmert das erste Frührot, das Gewitter verzieht sich; und da Judah endlich am Ziel ist, so sagt auch die Regiebemerkung: „Sonnenaufgang; der Himmel ist rein; ein ferner Donner verhallt leise bis zum Ende des Stückes." Die Aufregung in der sich alle an diesen Vorgängen beteiligten Personen befinden, und auch der Umstand, daß die Handlung in einem geschlossenen Zelte spielt, läßt es nicht zu, daß sie öfters in ihren Reden auf das Naturschauspiel Bezug nehmen, daher ist sein Verlauf so ausführlich in Regiebemerkungen angegeben. Trotzdem machen auch in diesen Szenen zwei Stellen eine Ausnahme. Eleazar sagt, da er seine Mutter erblickt: „Nacht, sei mitleidig! birg mich ihren Augen!" Später weist Lea gen Himmel, um den Mut ihres Jüngsten anzufachen, indem sie ihm zuruft: „Hörst du mein Kind?", worauf Benjamin antwortet: „Jehovas Stimme donnert, / In Wolken donnert hoch der große Gott." / Die Mutter erklärt sodann dem Kinde die Beziehung des Gewitters zu seinem Schicksal mit den Worten: „Er ist euch nah; der Herr sieht, wie ihr leidet, / In seines Atems Sturm ist er euch nah. / In seinem Donner redet er zu euch, / Daß über euerm Haupt er wenden will / Den Zorn von seinem Volk." Voll Hohn wendet sich Lea sodann gegen Antiochus, und als der Sturm zwei Ampeln verlöscht, ruft sie ihm zu: „Wo willst du hinfliehen? wo, Tyrann, wenn er / Herniederfährt im Sturm, um dich zu richten? / So wie

er deine Lampe jetzt verlöscht, / So wird er dich verlöschen!“ Unabhängig von dieser Stimmungsparallele finden sich noch einige Hinweise auf die Zeitrechnung. So ermahnt Eleazar den König, der auf das Anraten seiner Feldherren den Krieg mit den Juden augenblicklich beenden will, nur noch einen Tag auszuhalten. Dieser Ausspruch steht in wirkungsvollem Kontrast zu den darauffolgenden Ereignissen, welche überhaupt jeden Plan für die Zukunft zunichte machen. Ebenso einen Kontrast erzielen die Worte des Antiochus, indem er Lea erklärt, „bald“ werde das Gesetz des Antiochus den Israeliten heiliger sein als das des Moses. Die Hinweise auf die Zukunft am Schluß des Stückes geschehen ohne bestimmte Zeitangabe. Antiochus erklärt den Juden, sie mögen fortan ihrem Gott leben und Lea ordnet an, was mit ihrer Leiche zu geschehen habe. — Wir sehen, daß das schwierige Zeitproblem in diesem Drama glücklich gelöst ist, nirgends wird die Zeitfolge zu einer aufdringlich störenden Macht; die Ereignisse rollen sich so ab, wie sie sich auch in der Realität tatsächlich abrollen könnten. Die Wahrscheinlichkeit ist nirgends gestört. Durch den letzten Akt ist eine Parallele zwischen dem Geschehen in der Natur und dem in der Handlung zur Verstärkung der Stimmung glücklich durchgeführt. — Das Tempo ist wechselnd. Eine breite, ruhig dahinfließende Zustandsschilderung gibt die Exposition des ersten Aktes. Im zweiten Akt, dem Höhepunkt, folgt Schlag auf Schlag. Der erste Teil des dritten Aktes bietet wieder eine ausführliche Schilderung der Situation. Sehr schnell folgen sich die Geschehnisse der zweiten Hälfte. Beide Teile des vierten Aktes schildern wieder mehr einen Zustand als ein Geschehen, was das Tempo verlangsamt. Gegen den Schluß des fünften Aktes drängen sich trotz retardierender Elemente die Ereignisse in rascher Folge. —

Die theoretischen Studien des Dichters über Ort und Zeit im Drama.

Sehen wir nun, was Ludwig sich in seinen theoretischen Aufzeichnungen über die Verwendung von Ort und Zeit im Drama notiert.

Da sowohl die Zeit als der Ort im dramatischen Kunstwerk als äußere Umstände mit Handlung und Charakter verknüpft sind, nennt Ludwig sie in seinen Aufzeichnungen meist zusammen. Er tritt in seinen theoretischen Schriften nur für andeutende Behandlung dieser äußern Umstände im Drama ein, indem er sagt: „Wir müssen Bühne, ja selbst die individuelle Szene und Zeit, Dekorationen und Kostüme vergessen über dem Verkehr von typischen Menschen, über dem gegenwärtigen Menschenverkehre, wir müssen das Stück selbst darüber vergessen. Drama ist sinnliche Gegenwart." Ludwig erläutert durch ein Bild dieses Problem, indem er ausführt, beim Anhören eines Dramas müsse einem zumute sein, wie in einer guten Gesellschaft, d. h. hier wie dort müssen einem die Stunden zu Minuten werden (V, 527/28). Zur Ergänzung dieses letzten Satzes diene auch folgende Bemerkung, die sich an anderer Stelle findet: „Das Drama muß in jedem Moment Gegenwart sein; das Vergangenheitsschwangere ist das Epische, das Zukunftschwangere das Dramatische." (V, 412). In Ludwigs Theorien tritt mehrfach aufs entschiedenste die Ansicht zutage, daß die individuelle Behandlung der Zeit im Drama unbedingt zu Gunsten einer ideellen zu verwerfen sei. Diese Ansicht belegt am deutlichsten folgende Stelle: „Im Drama giebt es kein Morgen, kein Gestern, kein Heute, keine Uhr; alles, was geschieht, geschieht jetzt; was geschah, ist irgend einmal geschehen; was geschehen wird, wird irgend einmal geschehen." (V, 536). Namentlich Shakespeares Richard III. bestärkt Ludwig in dieser Theorie; er beschreibt die Behandlung der Zeit in jenem Drama beinahe mit denselben Worten, wie in seiner eben zitierten Forderung. (V, 219/20). An Julian Schmidt schreibt Ludwig (Dresden, den 14. September 1858): „Ort und Zeit nur ideal behandelt, nie individueller Ort und individuelle Zeit mitspielend. D. h. daß vom Früher- oder Späterkommen einer Person dahin oder dorthin etwas abhinge, wie oft in der Emilia Galotti; wo die sogenannten Einheiten Lessing zwangen." (VI, 412/13; über Zeit und Ort in der Emilia Galotti auch VI, 402). An anderer Stelle heißt es, das Geschick dürfe nicht als ein unabänderliches Uhrwerk dastehen, so daß man wisse, in so und soviel Minuten muß es ausheben und das unter ihm liegende Opfer ohne Rettung zermalmen. Sowie dies geschehe, so sei es um das frei selbsttätige Spiel des Geistes getan,

und damit eigentlich das Stück schon aus. (V, 412). Für seinen eigenen Wallensteinplan merkt sich Ludwig: „Raum und Zeit ganz ideal. — Das heißt auf die räumliche Ausdehnung und auf die Dauer der Zeitlängen wird gar nicht eingegangen. So könnte vom Fürstentage die Rede sein, ohne dazu Regensburg zu erwähnen. Es darf kein individueller Zusammenhang der Szenen gesucht werden" (VI, 261).

Die Zeit hat demnach, wie sich dies Ludwig ebenfalls aus seinen Shakespeare-Studien ergab, im Drama äußerlich bloß als eine stete Folge von Vorgängen zu erscheinen. Wieviel Zeit dazwischen, wieviel Zeit sie selbst zu ihrem Werden brauchen, sei ganz gleichgültig. (V, 109/10). Bei Shakespeare sei absichtlich jede Individualität der Zeit verwischt. Er verfahre ganz nach dem Gesetz der Erinnerung. Erst durch spätere Andeutungen würden dergleichen auf Zeitverhältnissen beruhende Probleme aufgeklärt. (V, 473). Solche nachträglichen Zeitangaben sollen jedoch ganz ungefähren, indirekten und konkreten Charakter haben. (V, 536). Auch Shakespeare deute die Wichtigkeit von Zeit und Ort für den guten oder schlimmen Verlauf der Handlung nur an, er beute sie nie aus (V, 224). Überhaupt dürfe in einem Drama nichts von außen hineinwirken, die Vorgänge sollen eine Kausalreihe bilden, die zugleich eine Reihe von Verschuldungen sein müsse. (V, 457).

Ludwig konstatiert, daß sich bei Shakespeare eigentlich eine doppelte Zeitrechnung findet; einmal eine für die Phantasie und das Gemüt, diese beruhe auf Illusion, hervorgerufen durch scheinbare Stetigkeit der Handlung; dann eine für den Verstand, welche zwar stets annähernd stimme, aber doch nie aufdringlich bemerkbar sei. Reichtum des Geschehens, rascher Fortschritt der Handlung, der Affekt der Personen sollen für den Moment der Darstellung die wahre Zeitrechnung verschleiern, am Schlusse soll man aber die Sache nachrechnen können und dann muß sie richtig, wenn auch nicht ängstlich richtig befunden werden. (V, 211; auch V, 205). So seien z. B. im Othello die Zeiträume, die zwischen den Szenen liegen, für den Verstand nur angedeutet, aber die Phantasie sehe sie nicht klaffen (V, 205), z. B. Jago schickt einen Brief nach Venedig und bekommt wieder etwas von dort, also ist Zeit vergangen (V, 536). In bezug auf den Lear schreibt Ludwig: „Das

Ganze reißt uns hin; nachher fällt uns ein: Kann sich denn aber in so kurzer Zeit so viel Großes natürlich entwickeln? Nun werden wir gewahr, daß es uns nur schien, als habe sich so viel in so kurzer Zeit entwickelt. Wie uns in der Erinnerung ja auch eine ganze Zeit bloß auf ihre Hauptmomente sich reduziert." (V, 211). Auch Julius Cäsar und Richard II. seien Beispiele für die doppelte Zeitrechnung. (VI, 402). Ludwig konstatiert weiter, daß Shakespeare selbst die Täuschung hervorzubringen vermöge, als wenn während einer und derselben Szene hinter den Kulissen Dinge vorgegangen sein könnten und vorgehen, die zu ihrer Vollendung weit mehr Zeit brauchen als die Dauer der Szene gewährt, z. B. im Cäsar, wo Brutus, den man eben noch reden hörte, vor dem von Antonius aufgewiegelten Volk geflohen sein soll, wo Antonius eben erst vor unsern Augen diese Aufwieglung zustande gebracht hat. (V, 205/06 und V 109/10).

Ein weiteres Mittel, um über die Zeit im Drama zu täuschen, sei es, wenn alles Starke hinter die Kulissen oder vor das Stück gelegt würde. Auf diese Weise würden wir es gläubiger hinnehmen. Für den Zuschauer scheine irgend ein Vorgang einem andern in der Zeit unmittelbar zu folgen, und erst während des Verlaufes dieses zweiten Vorganges stelle es sich dann heraus, daß inzwischen ein Spatium vergangen sei. (V, 523/24).

Wie schon aus den gegebenen Beispielen zu schließen ist, fordert Ludwig diese nicht individualistische Zeitbehandlung selbst für das geschichtliche Drama. Er führt aus, es sei Epitomierung der Geschichte notwendig, wodurch z. B. ganze, lange Verhandlungen in eine Szene zusammenfallen können. (V, 449). Nur ideale Behandlung der Zeit erlaube dem Dramatiker die vielen Begebenheiten eines reichen Stoffes zusammenzurücken (Beispiel: Richard III.) (V, 219/20). —

Unser Dichter muß zwar zugeben, daß sich durch Individualität von Zeit und Ort am leichtesten eine Spannung herstellen ließe, trotzdem verwirft er dieses Mittel, da es weder selbst poetisch sei, noch sich eine poetische Behandlung des Dramas damit verbinden lasse. Alle Individualität dürfe nur als Modifikation des einen typischen durch das andere und dritte usw. erscheinen. (V, 536/37). Eine Spannung, die an die Zeit oder sonstige äußere Dinge ge-

knüpft sei, wirke namentlich im Trauerspiel peinlich. Ludwig fordert ganz unzweideutig: „Die besonders in Romanen beliebte Art der Spannung, die veilleicht auch ins weniger poetische Schauspiel, besonders aber ins Lustspiel paßt, wo vom Zufrüh oder Zuspät so viel abhängt, sollte möglichst aus dem Trauerspiele verschwinden, wo sie die Entfaltung hindert und peinlich wird.“ (V, 206). Dies scheint Ludwig auch der Grund zu sein, warum Shakespeare jeder materiellen Spannung, die sich an Äußerlichkeiten, wie individuelle Zeit und individuellen Ort knüpft, grundsatzweise aus dem Weg gehe. Seine Tragödie bestehe eigentlich nur aus Schuld und Buße oder aus Tat und Leiden, während die äußerliche, die französisch = klassische, ihre Tragödie dazwischen liegen habe (V, 110). Eine sehr bezeichnende Stelle in dieser Hinsicht ist auch folgende: „Alle Arten von Spannung, die sich an eine Zeitbestimmung knüpfen, vermeidet Shakespeare, erstlich weil die Handlung einen Beigeschmack von Äußerlichkeit und Zufälligkeit erhält, zweitens weil sie prosaische Erwähnungen veranlassen, einen Teil der Handlung herausschneiden und den Rythmus des Ganzen krankhaft und auf Kosten des künstlerischen Eindrucks verhastigen.“ (V, 111).

Was überhaupt das Tempo, in dem die Handlung sich abspielt, betrifft, so fordert Ludwig, daß es ein gleichmäßiges, nur gegen das Ende zu etwas beschleunigtes sein soll, jedoch auch dann soll noch ein Grad von plastischer Ruhe festgehalten werden. Die Übergänge sollen nicht zu jäh sein. „Je gewaltsamer die Handlung, desto idealer die Sprache, desto ruhiger der Gang.“ (V, 102). Anderorts heißt es, in der Tragödie müsse man auf das verzichten, was man rasches Zusammenspiel nennt. Das gehöre ins Lustspiel. (V, 102). Die ideale Behandlung von Ort und Zeit sei eben eine Hilfe gegen die unnatürliche Hast der Bewegung (Beispiel Richard III.) (V, 219).

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Behandlung des Ortes. Nie sagt Ludwig, sei bei Shakespeare etwas in der Hauptkomposition auf individuellen Ort gebaut. (Beispiel: Romeo und Julia) (V, 109/10). Ganz ideal gehalten sei auch das Namhaftmachen von Entfernungen zwischen Orten, die in der Handlung zusammengebracht werden (Beispiel: Richard III) (V, 220).

Trotz dieser ideellen Behandlung von Ort und Zeit haben beide dennoch, als Dekoration und Kostüm in Ludwigs Theorien ihre technisch wichtige Bedeutung. Der Dichter führte aus, daß die vorbereitende Stimmung oft als böse Ahnung in eine Person zu legen sei, er sagt weiter, diese Ahnung könne noch verstärkt werden durch die Dekoration, z. B. durch die Natur, durch Glockenton, durch Anklopfen, durch die Gebärde, durch unruhiges Hin- und Wieder, durch die ausführlich geschilderte Tages- oder Nachtzeit, durch die Gegend, durch Musik; dies seien freilich alles Hilfsmittel, die in der konzentrierten Form keinen Platz fänden. (V, 192). Ferner sei das Klima eines Ortes von Einfluß auf den Charakter der Diktion, wie im folgenden ausgeführt ist: „Wie malt z. B. die Diktion des Kaufmannes, Romeos usw., das italienische, die des Hamlet, Macbeth, Lear, das nordische Klima. Dort dehnen sich alle unsere Gefühle, unsre Seele selbst aus unter dem Einflusse der belebenden Wärme des heiteren Himmels, hier ziehen sie sich unter der Wirkung des naßkalten Nebels zusammen." (V, 516). Aus dem folgenden geht hervor, daß Zeit und Ort zur Objektivierung des dramatischen Vorganges verhelfen. Ludwig sagt, um die Beliebtheit der Shakespeareschen Dramen noch so viele Jahre nach des Dichters Tod zu rechtfertigen: „Zum Teil hilft dazu auch, daß die Novellendramen in Italien spielen. Das fremde Kostüm objektiviert, während das südliche Blut die Größe der Leidenschaft stark motiviert. — Das Italienische vertritt als Ideales dem Nordländer das allgemein Menschliche. Es sind nicht Engländer, über denen der Engländer, nicht Deutsche, über denen der Deutsche, wie er seine speziellen Nationalitäten, zeitlichen Gebräuche, zufälligen Bedingungen in ihnen vermißt, die allgemeine menschliche Bedeutung dieser Gestalten vergißt." (V, 225). Diese Beobachtung schließt jedoch nicht eine andere seiner Regeln aus, die da lautet: „Es gilt nur, in dem uns Fremden, in dem historischen Sagen- oder Novellenstoffe uns das zu zeigen, was uns bekannt ist, oder vielmehr das Ganze als eines von jenen Dingen zu geben, welche wir selbst erlebt haben; uns sichtbar zu machen, daß die Bewegung der fremden, fremdkostümierten Gestalt durch dieselben Glieder, aus denselben Gründen und auf dieselbe Weise geschieht, wie bei uns; daß die Gestalt Fleisch von

unserm Fleische, Bein von unserm Beine, daß sie ein Mensch ist wie wir." (V, 237). Andernorts führt Ludwig aus, die Aufmerksamkeit des Zuschauers müsse geteilt sein; ein Teil auf den geistigen Gehalt, ein Teil auf die Bilder der Phantasie, ein Teil auf die Kunst des Schauspielers und endlich, heißt es, könne ein Teil der Last auch noch dem äußeren Sinn zugewiesen werden, indem er auf Dekoration und fremdes Kostüm gelenkt werde. (V, 436). — Ludwig nennt das äußere Kostüm in Schillers Wallenstein vollendet. (V, 305). Jedoch sagt er an anderer Stelle: „Das Kostüm wäre ein Vorzug, wenn es treu gehalten wäre — wenn auch nur ein kleiner und unwesentlicher im Drama —, aber dadurch, daß die Inkonsequenz des einen Teiles, der dem Kostüm geradezu widerspricht, durch die genaue Haltung des andern erst recht augenfällig wird, wird es zum Fehler. Und doch ist mehr das äußere, zufällige Kostüm beachtet als das innere." So stimme z. B. die Redeweise von Schillers Soldaten nicht mit dem, wie ihr äußeres Kostüm gezeichnet sei. (V, 280). Der Mensch bleibe gegenüber der Geschichte immer die Hauptsache, bemerkte Ludwig zu Lewinsky in einem Gespräch über Coriolan. (VI, 317). Daher kann er auch schreiben, im ganzen sei es je vorteilhafter, je weniger und je ungewissere Nachrichten die Geschichte der dramatischen Kunst an die Hand gebe. (Brief an Eduard Devrient, Dresden, den 2. Juni 1854.) (VI, 385).

Wir schließen den Abschnitt über diese Probleme mit einer Behauptung Ludwigs, welche alle seine diesbezüglichen Ausführungen gleichsam in einer Formel zusammenfaßt, diese Formel lautet: „Sowie es nur dem Dichter gelingt, den innern Vorgang so zu entwickeln, daß wir mit unserer ganzen Aufmerksamkeit ihm zu folgen gezwungen sind, so wird das szenische Äußere, wenn er nicht selbst Gewicht darauf legt, oder wohl gar auf Dekorationseffekte lossteuert, von sich selbst wieder zur Nebensache. Und infolgedessen auch die Zeitbestimmung." (V, 473).

SCHLUSS.

Ergebnis der Untersuchungen.

Es gilt nun noch aus den vorausgegangenen Einzeluntersuchungen einige zusammenfassende Hauptresultate herauszustellen, um uns nach ihnen ein kritisches Urteil zu bilden über die Art und Weise, mit der Ludwig in seinem dramatischen Schaffen die Probleme, welche ihm Ort und Zeit bieten, zu lösen versucht.

In „Hanns Frei" findet sich der Dichter sehr glücklich mit diesen Problemen ab. Mit Hilfe einer geschickten Zweiteilung der Bühne gelingt es Ludwig, ohne daß eine mühsame Konstruktion sich allzu bemerkbar machte, die mehrteilige Handlung einem einzigen Schauplatz einzufügen. Man kann sogar behaupten, daß ein großer Teil der Komik dieses Lustspieles gerade in der Zweiteilung des Schauplatzes begründet ist. — Auch die Zeit ist den Geschehnissen so angepaßt, daß weder eine allzu pedantische Genauigkeit, noch eine allzu große Sorglosigkeit bei ihrer Berechnung störend auffällt. Zuweilen wird schon in diesem Werk mit Hilfe der verfließenden Zeit in unauffälliger Weise die Psychologie der handelnden Personen zu begründen gesucht. —

Gänzlich mißglückt scheint die Behandlung der in Frage kommenden Probleme in der Tragödie: „Die Pfarrrose." Wie wir sahen, läßt sich die Mannigfaltigkeit der Schauplätze zwar rechtfertigen, jedoch wird die Berechnung sie der Stimmung des Geschehens anzupassen dabei zu sehr empfunden, als daß die Lösung im Ganzen ästhetisch befriedigen könnte. — Viel zu viel hängt in der „Pfarrrose" von der Zeitbestimmung ab, wodurch alles Geschehen etwas äußerlich Zufälliges erhält. Die vorhandenen Stimungsparallelen zwischen Ort und Zeit einerseits und dem Geschehen in der Handlung andererseits können ebenfalls nicht in befriedigender Weise wirksam werden, da die gewollte Absichtlichkeit allzu offen zu Tage liegt. —

Der romantischen Fabel in der Tragödie: „Die Rechte des Herzens", entsprechen die romantischen Schauplätze, dabei tritt jedoch auch in diesem Stück des Dichters Absicht zu stark hervor. — An einer Stelle wird der Schauplatz lediglich gewechselt, um

dadurch im Verlaufe der Zeit ein Spatium anzudeuten. Auch in der überflüssigen Menge einzelner Szenen macht sich des Dichters Rücksicht auf den Verlauf der Zeit zu stark bemerkbar. Die zahlreichen Stimmungsparallelen zwischen Zeit und Geschehen wirken auch in diesem Drama, wie im vorhergehenden, namentlich in den beiden letzten Akten anstatt packend eher verstimmend, da wiederum in Wort und Handlung zu sehr auf sie hingearbeitet wird.

In der Tragödie: „Die Waldburg" spielen Ort und Zeit für das Geschehen eine weniger bedeutende Rolle. Die Probleme, welche ihre Behandlung bieten, werden daher meist nur andeutungsweise gelöst, wo Ort und Zeit dagegen zu Stimmungsparallelen verwendet werden, ist ihr Vorhandensein plötzlich wieder allzu stark betont, sodaß dadurch ein fühlbares Mißverhältnis entsteht. —

In dem historischen Schauspiel: „Das Fräulein von Scuderi" macht die Doppelhandlung eine oft zu umständliche Bearbeitung des Ortes notwendig, wodurch der Verlauf des Geschehens zuweilen gehemmt und zerrissen wird. — Die Zeit dagegen ist meist nur in indirekten Andeutungen berücksichtigt, was bei einem in dieser Hinsicht besonders schwierigen Drama viel künstlerischer wirkt, als wenn der Dichter versucht hätte, Zeit und Geschehen in unbedingten Einklang zu bringen.

Auch im „Erbförster" macht das Geschehen verschiedene Schauplätze nötig, immer jedoch unterstützt die Behandlung des Ortes den Eindruck dieses Geschehens, ohne daß eine Absichtlichkeit sich unangenehm bemerkbar machte. — Die Zeit in diesem Drama ist genau berechnet, jedoch ist diese Berechnung im Einzelnen immer geschickt verschleiert. Die schon oft beobachteten Stimmungsparallelen zwischen Ort und Zeit einerseits und dem Geschehen der Handlung andererseits finden sich hier durch das ganze Drama angewandt und nicht, wie in den vorausgehenden Stücken, nur in besonderen Momenten, wodurch die bei der Verwendung dieses technischen Mittels bis jetzt immer so störend wirkende Absichtlichkeit aufgehoben ist. —

In „Die Makkabäer" endlich unterstützt ebenfalls eine geschickte Behandlung des Ortes die Wirkung der Geschehnisse. — Die Zeitrechnung ist in so großzügiger Weise angelegt, daß ihr

Vorhandensein zwar beruhigend geahnt, nirgends jedoch direkt empfunden wird. Stimmungsparallelen sind auch in diesem Drama in unaufdringlicher, künstlerisch sehr wirksamer Weise verwendet.

Wir konnten ferner konstatieren, daß Ludwig mit Regieangaben, welche Inszenierung und Kostüme, also indirekt Ort und Zeit betreffen, sehr sparsam ist. Solche Angaben enthalten immer nur das, bestimmte Handlungen oder Reden direkt ergänzende, Detail. Alles, was weiter zur Verlebendigung eines Milieus gehört, überläßt der Dichter dem Spielleiter und Dekorateur.

Die Quintessenz dessen, was Ludwig in seinen Theorien über Ort und Zeit bemerkt, beruht wohl darin, daß der Dichter fordert, Ort und Zeit dürften die Handlung nie veräußerlichen, d. h. nichts Wichtiges dürfe von ihnen abhängen, sie dürften vielmehr nur in ihrer Erscheinung als Dekoration und Kostüm zur Verstärkung der Stimmung dienen.

In „Hanns Frei" beruht sehr viel auf dem in zwei Teile geteilten Schauplatz, jedoch ist die der Handlung zu Grunde liegende Idee stark genug, daß sie durch diesen Umstand nicht veräußerlicht werden kann. Als störende Veräußerlichungen des Fortganges der Handlung werden Ort und Zeit namentlich in der „Pfarrrose" und in den „Rechten des Herzens" empfunden.

Stimmungsparallelen zwischen Ort und Zeit einerseits und den Geschehnissen der Handlung andererseits werden vom Dichter schon früh versucht; das Bewußte und Konstruierte dabei ist aber bis zu den Meisterwerken zu deutlich, als daß es ihm gelänge, damit eine künstlerisch befriedigende Wirkung zu erzielen. Erst im „Erbförster" und in „Die Makkabäer" ist es Ludwig gelungen, die an die Schicksalsdramatiker erinnernde Aufdringlichkeit in der Behandlung von Ort und Zeit zu überwinden durch seine neuen, namentlich aus dem theoretischen Studium Shakespeares gewonnenen Erkenntnisse.

Wenn auch diese theoretischen Studien des Dichters meist erst später niedergeschrieben sind als seine letzten praktisch ausgeführten Dramen, so zeigen doch die vorausgegangenen Untersuchungen, daß Ludwig auch in der Praxis in bezug auf Ort und Zeit im Drama dasselbe anstrebt, was er in seinen Theorien sich als Forderung aufstellt. —

Vita.

Ich, Rudolf Linder, wurde am 21. Januar 1892 zu Basel als Sohn des Kaufmanns Eduard Linder und seiner Gattin Emma Maria, geborene Bernoulli, geboren. Meine Schulbildung erhielt ich in der Primarschule, dem unteren Gymnasium und der oberen Realschule meiner Vaterstadt. Zwischen Gymnasium und Realschule besuchte ich während einundeinhalb Jahren das Privatinstitut des Herrn Lutz zu Kronbühl bei St. Gallen. Nach der vierten Klasse der oberen Realschule verließ ich ordnungsgemäß diese Anstalt, um mich durch Privatstudien auf das Maturitätsexamen vorzubereiten, welches ich zusammen mit einer Prüfung in Latein im Herbst des Jahres 1911 in Zürich bestand. Vom Winter 1911 auf 12 an studierte ich ohne Unterbrechung an der Universität Basel deutsche Philologie, englische Philologie und Philosophie. In der deutschen Literaturgeschichte waren meine Lehrer die Herren Professor Meier, Professor Petersen, Professor Unger, Professor Geßler, Dr. Hinrichsen; in der deutschen Sprachgeschichte die Herren Professor Hoffmann-Krayer und Professor Bruckner; in der englischen Philologie die Herren Professor Hecht, Professor Brie, Dr. Jost; in der Philosophie die Herren Professor Joël, Professor Hemann, Dr. Häberlin.

Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Herrn Professor Petersen, durch welchen die vorliegende Arbeit angeregt wurde und Herrn Professor Unger, der sie zu prüfen die Güte hatte.